das kunstwerk

L' OEUVRE D' ART

THE WORK OF ART

4 | XIII

Oktober 1959

Alberto Giacometti 1957

BADEN
INTERNATIONALE KUR- UND BÄDERSTADT IM SCHWARZWALD
BADEN

am 30. und 31. Oktober

BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE 1959

4|XIII



Giacomo Manzù

GIBT ES EINEN MODERNEN REALISMUS?

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 4/XIII

Oktober 1959

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 c; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Jochem Pescheu





Peter Hoffer

Gibt es einen modernen Realismus? Diese Frage ist von besonderer Aktualität, nachdem in der Diskussion um die II. documenta in Kassel mehrfach von einer Diktatur der Abstrakten die Rede war, die den gegenständlichen Beitrag zur modernen Kunst nicht zum Zuge kommen lasse.

Das vorliegende Heft enthält einen Querschnitt der neueren gegenständlichen Kunst. Es zeigt sich, daß die Leistungen der gegenständlichen Malerei und Plastik immer noch beachtenswert sind. Der heutige Realismus ist aber ohne den Kubismus, den Surrealismus und die abstrakte Malerei, die die eigentlichen Probleme stellten, kaum denkbar. Gerade die besseren Gegenständlichen nehmen sich die Formensprache der modernen Meister, sei es Picasso, Braque, de Chirico, Morandi oder Giacometti zum Vorbild, soweit sie nicht, wie Sutherland oder die jungen englischen Bildhauer, selbst zum gegenstandsfreien Flügel der modernen Kunst gehören, um nur gelegentlich Ausflüge in das Gebiet gegenständlicher Gestaltung zu unternehmen.

Bezeichnend scheint uns auch, daß die neuere gegenständliche Malerei davor zurückscheut, sich mit der technischen Gegenstandssphäre des modernen Menschen auseinanderzusetzen. Man trifft seine Auswahl unter den Gegenständen so, als habe sich die Umwelt des Menschen in den letzten hundert Jahren in keiner Weise geändert.

Zwar ist der Realismus noch rege, er flieht aber in den meisten Fällen die heutige Lebenswelt, bevorzugt das Stilleben oder das Genre und zieht sich zurück ins Private.

Die Redaktion

WALDEMAR GEORGE

PARADOXE ÜBER DEN REALISMUS

Ist der Realismus nichts als eine vergebliche und fruchtlose Erfindung des Geistes? Bernard Berenson schreibt, daß selbst die Fotografie — so getreu sie auch sein mag — einen Gegenstand nicht wiedergeben könne, so wie er tatsächlich ist, als ob es sich um sein Wesen handelte. Nie ist ein Kunstwerk eine direkte Projektion des Realen. Es wird von besonderen Gesetzen beherrscht und besitzt ein unabhängiges Leben. So seltsam es auch erscheinen mag, es kann ein abstraktes, mit den Erscheinungen unverbundenes Werk durch seine taktilen Werte und durch sein auf lokalen Tönen begründetes Kolorit eine materialistische Schau enthüllen. Dagegen vermag gerade ein gegenständliches Werk die Loslösung von den irdischen Zufälligkeiten zu offenbaren, wie die Mosaiken von Kahrié (IX. Jahrhundert, Konstantinopel) beweisen. „Nicht was, aber wie" sagte Heinrich Wölfflin.

Der Realismus ist keine Stilvorstellung. Er ist ein unklarer Begriff. Dem sichtbaren Realismus stellt man — oder kann man gegenüberstellen — jenen rein begrifflichen Realismus der Niltalmaler, die das Bild mit seinem Gegenstand identifizieren. Um eine wirkliche Ausdruckskraft zu erlangen, gibt das ägyptische Bild das Geschaute in seiner Ganzheit wieder und nicht in der höchst partikularen Sicht, wie sie uns unsere optische Wahrnehmung liefert. Die vermutlichen Konventionen der Künstler aus der Epoche der Pharaonen bezeugen ein die Kraft betonendes Wahlvermögen. So müssen alle üblichen Ideen über den Realismus revidiert werden. Man darf nämlich mit Recht fragen, ob die Schule von El Armana gegenüber einer Kunst, die in einen Profilkopf ein von vorn gesehenes Auge setzt und auf von der Seite dargestellten Beinen eine Vorderansicht des Körpers gibt, einen Fortschritt bedeutet. Das Streben nach der Synthese, das der Kubismus vollzieht, zeugt von einer Behandlung der Natur der Dinge, die gewisse Ähnlichkeiten mit dem der primitiven künstlerischen Kulturen aufweist.

Man soll folglich mit den geläufigen Gegensätzen gänzlich aufräumen: Idealismus der griechischen Kunst in der Goldzeit, etruskisch-römischer Verismus, byzantinischer Hieratismus, giottonischer Revolutionismus, usw. . . . Der Realismus sollte unter einem neuen Gesichtspunkt betrachtet und neu gefaßt werden. Das haben seine Theoretiker offenbar nicht getan.

Seine Bahnbrecher, sowohl in der UdSSR als auch in den osteuropäischen Republiken, sind die gehorsamen Wortführer der politischen Macht gewesen. Der sozialistische Realismus ist keine Kunstschule, die in der Folge früherer Schulen ihren Platz einnimmt und sich in einen geschichtlichen Zyklus einfügt. Es ist eine tote Sprache, die den Künstlern von den Behörden auferlegt wird. Der sozialistische Realismus stellt keinerlei formale Probleme, noch löst er solche. Er ist eine Bildmacherei in einem fotografischen Stil, die die Werte der Malerei verkennt und die Form dem Inhalt opfert. Unter dem Deckmantel des sozialistischen Realismus bietet uns die sowjetische Kunst einen ungebräuchlichen und veralteten Wortschatz. Sie berücksichtigt keineswegs die logische Entwicklung der visuellen Künste, befindet sich also in vollkommenem Widerspruch zum echten Geist des Sozialismus. Die Lehre von Karl Marx nämlich, jene streng wissenschaftliche Sicht der Geschichte oder jene Radiographie der gesellschaftlichen und politischen Ereignisse, angewandt auf das Verständnis der Kunst des XX. Jahrhunderts, scheint nur durch die Erfahrung, deren Beispiele der Kubismus und der Konstruktivismus sind, gerechtfertigt zu werden. Die der Wirkung des wechselnden Lichts entzogenen und von aller Literatur geläuterten Formen werden auf feste Körper zurückgeführt. Ihre verborgene Anatomie wird enthüllt. Picasso, Braque und Gris zergliedern sie. Sie prüfen mit einer kalten Leidenschaft ihr inneres Knochengerüst und erforschen sie . . . Die Konstruktivisten des Tatlin-Kreises gehen noch weiter. Sie enthüllen die Kraftlinien und die Gesetze der Wesen und der Gegenstände. Sie sind wahrscheinlich die einzigen Meister der gegenwärtigen Formen, deren realistische Untersuchung mit der von Marx zusammenfällt. Der Konstruktivismus, wie der Suprematismus von Kasimir Malewitsch und der Rayonismus von Michael Larionow, sind liquidiert worden. Ihre Führer sind verbannt, deportiert oder zum Schweigen bestimmt worden. Warum? Keine Schrift von Marx rechtfertigt den sozialistischen Realismus, wie er sich in den Werken der sowjetischen Künstler und ihrer wenigen westlichen Schüler zeigt. Die Argumente, die die kommunistischen Priester gegen die französische Malerei seit Manet verwenden, umschreiben die Thesen von Oswald Spengler, die sie allgemein

verbreiten und vereinfachen. Sie beweisen — oder versuchen zu beweisen —, daß der Impressionismus und der Divisionismus, Bilder einer aus winzigen Teilchen gebildeten Welt, die Zersetzung des Einheitsgeistes betonen und die geistige Krise des westlichen Menschen offenbaren. Dieser Beweisgrund ist nicht nur kindisch, sondern auch grundfalsch. Denn die Zergliederung der Formen und Farben, jene Zerlegung der Körper in ihre Grundformen — weit entfernt davon, die Dämmerung eines Jahrhunderts anzuzeigen — entspricht in einem gewissen Sinne den Nachforschungen der modernen Physiker, denen es gelingt, Energie aus einem scheinbar leblosen Stoff zu gewinnen.

Von einer statischen Ästhetik gefangen genommen, aller Reform feindlich, entlehnt der sozialistische Realismus dem Schauspiel des alltäglichen Lebens neue Motive, erweist sich aber unfähig, zu wachsen und sich zu entwickeln. Er bildet weder einen Grund noch einen Ausgangspunkt. Er befindet sich auf dem toten Punkt. Der radikale Widerspruch zwischen dem Marxismus als eine auf dem Prinzip des beständigen Werdens begründete Methode und der Kunst, die seine offizielle Vokabel ist, fällt allen denkenden Menschen sofort ins Auge. Paul Valéry schreibt: „Der Philosoph glaubt, daß die Werke aus dem Vollzug einer von ihnen unterschiedenen Idee erfolgen, während die Idee sich mit dem Werke findet, verliert oder verwechselt." Der gegen den Formalismus in der Malerei, der Musik und der Literatur begonnene Kampf gleicht dem Kampf gegen die Kunst selbst.

Vor dem zweiten Weltkrieg ist der sozialistische Realismus in den westeuropäischen Ländern unbekannt. Im Laufe des Winters 1945/46 zeigt der Feldherr Bethouart, der die französische Besatzungszone in Österreich befehligt, dem Marschall Joukov eine Ausstellung der jungen französischen Malerei im wienerischen Belvedere. Als er seinen russischen Kollegen auf einige abstrakte oder fast abstrakte Bilder aufmerksam machte, rief er aus: „Das machen unsere kommunistischen Maler." — „Wenn sie dasselbe in den UdSSR machten", antwortete der Marschall, „würden sie ihre Quartierzettel verlieren." Diese historischen Worte des Helden in der Armee berichtet uns die Pariser Presse. Seinerseits erklärt das zentrale Komitee der Kommunistischen Partei, daß die moderne Malerei ein antirevolutionäres Unternehmen sei. Der sozialistische Realismus wird in Frankreich eingeführt. Seine Hauptwortführer werden der Abtrünnige des Kubismus André Fougeron, Amblard und Taslitzki. Ihre Werke sowie die ihrer Nachahmer werden während einiger Jahre im Rahmen des alten Salon d'Automne ausgestellt. Den Umständen entsprechend, beschreiben sie die Arbeiterbewegungen oder die Kolonialkriege, haben jedoch keinerlei künstlerische Ausstrahlung. Der sozialistische Realismus hat in Frankreich „Pleite gemacht", wie in Warschau, wo diese von Moskau eingeführte Bewegung von den Stalin-Nacheiferern aufgezwungen wurde. Er wird morgen in den UdSSR „Pleite machen", wo begeisterte Mengen den Bildern von Picasso, die von den Sammlungen Schtchukin herkamen und zum erstenmal seit einem Vierteljahrhundert in den geräumigen Sälen des Museums Puchkin ausgestellt wurden, zugejubelt haben.

Neben dem eigentlichen sozialistischen Realismus ist eine mehr uneigennützige realistische Schule in Frankreich entstanden. Ihre Führer sind einerseits Bernard Buffet, andererseits Lorjou und die Maler der „Ruche" (des „Bienenkorbs"), (eine Reihe von Ateliers, die 1910—14 Marc Chagall, Soutine, Modigliani bewohnt haben). Diese Maler sind Rebeyrolle, Simone Dat, De Gallard, Thomsen, Jansem u. a.

Im Laufe des Winters 1947—48 beginnt der 17jährige Buffet mit seinem Schaffen. Er ist ein Wunderkind. In seinem zweifarbigen oder einfarbigen Einklang drückt sein Werk das „mal du siècle" einer Jugend aus, die sich selbst sucht, aber unfähig ist, eine konstruktive Bemühung auf dem Gebiet der Kunst zu unternehmen und eine senile Überlieferung zu vernichten, wie es damals Duchamp gemacht hat. Die Werke von Buffet ersetzen einen Nach-Expressionismus, eine von der französischen Malerei zurückgedrängte Richtung. Er bringt eine graphische Schrift mit, die von den deutschen „Primitiven" herrührt. Die Gegenstände, die er malt und anregt, sind Themen voller Menschlichkeit. Das Bild ist nicht mehr eine nach einer gewissen Ordnung zusammengestellte farbige Fläche. Es erinnert an die physische und geistige Not einer Welt und einer Generation, deren Lebenskraft der Krieg und seine Folgen zerstört haben. Die Stilleben, die Buffet anordnet: Insekten, gedörrte Früchte, geschundene Fische, gerupfte Vögel, sehen wie Skelette aus. Doch sie leben und liefern Lebensempfindungen. Wenn er aber das schwierige Problem der menschlichen Figur behandelt, zeigt sich seine Ohnmacht. In der Reihe seiner absichtlich obszönen Weiberfiguren des „Krieges", eines Episodenmelodramas, im „Kreuzgang" und im „Zirkus", verwechselt er die plastischen Prozesse der Verunstaltung mit der Karikatur. Sein tragisches Empfinden und seine Grotesken sind weder die von Lukas Signorelli, noch die von Grünewald. Ob er Orcagna oder die Wandteppiche des späten Mittelalters nachahmt, er bringt nichts als gewöhnliche Plakate hervor. Seine im Februar 1959 ausgestellten Bilder von New York sind vergrößerte Postkarten oder mechanisch hergestellte Schilder.

Der Fall Lorjous ist viel komplexer. Diesmal stehen wir einem echten Malertemperament gegenüber. Lorjou wird zugleich von Rouault und von Ensor beeinflußt. Dieser stürmische Charakter, der von einer ikonoklastischen Leidenschaft belebt wird, schafft eine von Krüppeln gebildete menschliche Fauna und ein Tierbuch, in welchem die Hyäne und der Schakal die Todsünden verkörpern. Er vergißt weder van Gogh, dessen Farben ihn quälen, noch Delacroix. In seinen Stilleben — Fleischauslagen, wo Gehenkten ähnliche fette Gänse und Rindsviertel ausgestellt werden — gibt dieser Kolorist sein volles Maß. Doch bald läßt er sich durch die politische Leidenschaft irreführen. Die Kriege in Korea, Indochina und Algerien geben ihm Bilder ein, die grobe Karikaturen sind. Diese riesigen Formate könnten unserer Meinung nach mit den Fresken der mexikanischen Künstler Rivera und Siqueiros verglichen werden.

Die Künstler der „Ruche" schmeicheln sich, die bedeutendsten Errungenschaften der modernen Malerei zu verkennen. Sie berufen sich auf den Meister des Ateliers. Courbet ist der Führer einer Gruppe junger Maler, die sich ebensowohl von Matisse, wie von Picasso abwenden. Der Stoff wird wieder zu Ehren gebracht. Das Ansehen der Porträts wird wieder hergestellt. Man spottet über Cézanne, der nach fünfzig Sitzungen zu Vollard sagte: „Mit der Hemdbrust bin ich ganz zufrieden." Das Ergebnis dieser Rückkehr zu den Ursprüngen der bürgerlichen Malerei überzeugt nicht. Wenn Michel de Gallard in seinen Landschaften den dicken Teig von Maurice de Vlaminck wiederfindet, so sind seine niedrigen Himmel und seine kräftig verwurzelten Formen, seine massiven Bäuerinnenfiguren von einer Genauigkeit, die ebenso geistlos und prosaisch ist, wie die der Figuren des Holländers Thys Maris und des Deutschen Hans Thoma. Thomsen bildet eine anekdotische Kunst aus, deren Humor den Erzählcharakter fast nie ausgleicht. Rebeyrolle überragt als einziger. Als Schüler von Lorjou beginnt er mit Bildern, die Totentänze sind. Ein entarteter Hirt erwürgt Schafe in einem halbschattigen Schafstall. Hündinnen werfen Junge, indem sie den Tod anheulen. Die menschlichen Typen von Rebeyrolle tragen Wasserköpfe. Sie heben sich von grauen, matten Hintergründen ab, wie bei Louis le Nain. Hampelmänner mit abgehackten Bewegungen oder possierliche Drahtpuppen aus einer unheimlichen Drei-Groschen-Oper zeigen ihren verwelkten Charme. Sie ähneln manchmal den Dompteuren, den blaß maskierten Possenreißern und den in Harlekins verkleideten Buckligen von Hofer und

Renato Guttuso, Einschlafender Fischer, 1950



Bed
ein
nat
ihr
wo
Rel
spr
Sch
ste
ma
Da
„M
Zw
ver
Fel
sei
der
ser
ein
hal
fer
Go
ein
Ge
der
ten
We
des
Ric
Sie
nac
for
Exe
—
Sou
ans
sin
pos
die
der

Lég
lich
Sie
Ge
stra
wie
Üb
grö
od
nic
Ma
zu
Wi
sch
fin
Im
der
For
gre
che
ren
Gle
Tat
aus

Beckmann. Rebeyrolle selbst aber wird von dem ehernen Gesetz einer Schule, die die Fähigkeiten unterdrückt und sie von ihrem natürlichen Lauf ableitet, unterjocht. Die festen Körper bewahren ihr Gewicht und bieten Gewähr für die Glaubwürdigkeit, die das wohlmeinende Publikum immer fordert. Und endlich wird sich Rebeyrolle bewußt, daß solch eine Kunst zu nichts führt. Er sprengt ihren zu engen Rahmen. Er verringert seine Motive zu Schemen. Ohne sich in die Reihe der nach-abstrakten Maler zu stellen, geht er denselben Weg wie sie. Tisserand und Guiramand laufen parallel neben ihm her.

Das Mißlingen der Schule der „Ruche" ist eine Lehre. In den „Memoires d'Outre-tombe" erzählt Chateaubriand dieses kurze Zwiegespräch: Zur Zeit seiner Krönung trifft Napoleon in einem vergoldeten Empfangszimmer des Tuilerieschlosses mit einem Feldherrn der italienischen Armeen zusammen und fragt ihn nach seiner Meinung über den Salbungstag: „Majestät", antwortet der mit hohen Auszeichnungen belohnte Offizier, „hunderttausend Franzosen sind auf den Schlachtfeldern gefallen, um solch ein Schauspiel wie jenes, das Sie gerade ihrem Volk geboten haben, nie mehr zu sehen!" Nicht dazu hat Gauguin auf einer fernen Insel, von allen verlassen, sein Leben beendet, hat van Gogh sich ins Herz geschossen, nicht dazu ist Modigliani auf einem Krankenhausbett gestorben, sind Max Beckmann und Georg Grosz geflüchtet, auf daß mittelmäßige Maler versuchen, den Illusionismus und seinen Ersatz, gegen welchen die gekrönten Meister der lebenden Malerei gekämpft haben, zu erneuern.

Wenn aber der Realismus in traditionellem und üblichem Sinne des Wortes „Pleite machen" wird, bildet doch die realistische Richtung eine der beständigen Zweige der europäischen Kunst. Sie vertritt den Geist der Kenntnis und stellt sich einer Suche nach der idealen Schönheit gegenüber. Als vielseitige Ausdrucksform begleitet sie ein nach der Zukunft orientierter Realismus der Exegese. Rouault in seinen durch Daumier beeinflußten Werken, — Gruber, der sich an Lukas Cranach erinnert — und manchmal Soutine, der mit den „Regenten der Haarlemer Verpflegungsanstalt", die Frans Hals in seinem Alter gemalt hat, gequält wird, sind Maler, deren Thema, Linien und Farben den Eindruck der possenhaften oder dramatischen Realität erzeugen. Die Haltung dieser Maler der Formenwelt gegenüber vermag jedoch nicht, den Schwerpunkt der Kunst des XX. Jahrhunderts zu verschieben.

Léger und Picasso bringen den Realismus von seinem ursprünglichen Zweck ab, aber sie erfüllen ihn mit einem neuen Leben. Sie geben ihm zunächst ein neues Alphabet. Wenn er seine Gegenstände im Raum schafft, benützt Léger ausschließlich abstrakte Ausdrucksformen. Das wiedererlebte Ding ist nicht mehr wie vorher. Es wird von seiner Umgebung gelöst. Es ruft eine Überraschung hervor und wirkt als Stoßkraft. Malt er und vergrößert er Seemuscheln, optische Apparate, zerknittertes Papier oder Schlüssel, so nimmt er Standpunkte ein, die seine Kollegen nicht kennen, ändert ihre Maßstäbe und gelangt dazu, wie es Mallarmé ausdrückte: „den Stammwörtern einen reineren Sinn" zu geben. Der irreale Realismus Légers ist eine Eroberung der Wirklichkeit. Diese Realität aber fügt sich in einen streng plastischen Rahmen ein. Léger hat alle Kunstwerte revidiert und erfindet sie neu.

Im Werke Picassos bedeutet Guernica den Anfang eines Zyklus, den man mit Goyas „Greuel des Krieges" verglichen hat. Die Form zerbricht. Während aber zur Zeit des Kubismus die progressive Zerstörung der Volumen das Charakteristische einer chemischen Analyse annimmt, hat sie bei Guernica einen anderen Wert. Die Darstellung, die Picasso erdichtet, ist weder eine Gleichung noch eine Wahrscheinlichkeitsrechnung. Die erzählten Taten rechtfertigen ihre Grausamkeit. Die Frau, die ihre Arme ausstreckt, und das gewundene Pferd sind direkte Herausforderungen des Betrachters. Die Formen sind keine Bausteine, sondern Entladungen. Sie sind der Gegenständlichkeit entlehnt, deren unmittelbare Gegebenheiten der Maler benützt, indem er sie umstellt. Picasso, der alles wagt, verbindet die abstrakten Formen mit Lebensausschnitten, Urkunden und Protokollen. Guernica eröffnet die Reihe seiner Ungeheuer. Diese rein erdichteten Figuren bleiben doch dem konkreten Leben verbunden, dessen Spuren in ihren Unheilsköpfen und in ihren Körpern eingegraben sind. Ist die Apokalypse Pablo Picassos ein Manifest des Neorealismus? Sicher nicht. Sie beweist aber, daß in der Kunst alles möglich ist.

Man soll sich fragen, unter welchen Bedingungen ein lebendiger Realismus aus seiner Asche neu geboren werden könnte. Im allgemeinen wird angenommen, daß die Zuflucht zu einem sozialen Vertrag, d. h. ein für alle verständliches Inhaltsverzeichnis nötig scheint, so oft die Kunst die Rolle eines Verbindungsmittels zwischen Völkern oder einzelnen spielt. Die Fassung einer für alle verständlichen Kunst ist aber unbestimmbar. Die archaischen chinesischen Hieroglyphen können leicht entziffert werden. Jede Hieroglyphe faßte einen Gegenstand zusammen. Mit zum Wesentlichen zurückgeführten Bildern drückte die chinesische Schrift nicht nur materielle Dinge, sondern auch Ideen aus . . .

Was wird der neue Realismus — oder mindestens eine Kunst, die diesem Wort entspricht, sein? Er wird keine Mißbilligung, sondern eine Überschreitung der abstrakten Malerei sein. Obwohl die Kunst von den Rückkehrgesetzen Nietzsches nicht beherrscht wird, rechtfertigt der Übergang von einem geometrischen Rhythmus zu dem organischen Rhythmus der Naturstrukturen die heutige, unmittelbare Entstehung der Bilder. Der Hauptbeitrag der Kunst des XX. Jahrhunderts ist nämlich die Erfindung von Zeichen, die den Formen und Farben ihre Eigentümlichkeit und ihre Unabhängigkeit garantieren. Wenn diese Zeichen eine feste Gestalt annehmen und die Einführung einer in klaren Lettern gefaßten Sprache begünstigen, so beschränken sie keineswegs die Rechte des Künstlers. Die Weltanschauung taucht aus der Mitte der Töne auf, die sich verwirren, ohne ihre ursprüngliche Natur zu verändern. Die Kleckse von Pollock und Appel, diese blitzenden Tintenflecken mit ihrer zufälligen Ordnung, verwandeln sich in Pflanzen oder in Kriechtiere. Die biologischen Prinzipien erklären diesen Prozeß, der dem eines aus seiner Puppe schlüpfenden Hartflüglers ähnelt.

Es scheint, daß nunmehr keine regelmäßig gezogene Grenze die abstrakte Kunst von der gegenständlichen, die realistische Kunst von der irrealistischen scheidet. Die post-abstrakte Malerei ist kein Rücklaufstoß. Sie ist eine neue Verkörperung der Zeichen und eine Initiative. Dem wörtlichen Realismus von Courbet und seiner französischen, belgischen, deutschen und niederländischen Nachfolge gegenüber, bedeutet sie dasselbe, wie Kafka, James Joyce, Ionesco —, Balzac, Flaubert und Emile Zola. Sie wird sich einwurzeln, wenn sie die Erbschaft der abstrakten Malerei ohne den Vorbehalt einer späteren Prüfung annimmt. Der Anschein der Gegenständlichkeit, um welchen sie sich bemühen wird, wird nur direkter Träger der Erdichtung sein. Die Bilder oder die Bildgespenste werden nur gebraucht, um den heimlichen Mechanismus der Einbildungskraft auszulösen, nicht um diese zurückzuhalten.

Abseits der Künstler, die wir erwähnt haben, wird der klassische Realismus in Paris von drei Malern vertreten, die ein großes Berufsethos besitzen: Michonze, Minaux, Guerrier. Minaux und Guerrier hängen mit Courbet zusammen. Michonze wurzelt in den flämischen Primitiven. Die realistische Verwandlung aber wird wesentlich von Edouard Pignon geprägt, der die Lehre der Kubisten, Fauves und die Lehre von Matisse sich zunutze macht. Pignon bestreitet keine der Errungenschaften der gegenwärtigen Malerei, er verschiebt aber unmerklicherweise ihren Schwer-

punkt. Er taucht gewaltig mitten in die Landschaft hinein und kommuniziert mit den Weltkräften. Sein Blick ist der eines Tauchers, der den Seeraum durchschaut. Er geht bis zum Grunde der Dinge. Alles wird derselben rhythmischen Bewegung unterworfen. Seit Guignebert, dessen Vogelzüge schwarze Sonnen verdunkeln, zu Dufour, dessen Wälderausschnitte aus knotigen Eichen und glühenden Büschen gebildet sind, zu Jacques Stettiner, dessen Anamorphosen an die Zwitterwesen Boschs erinnern, über Allio, dessen Skorpione mit ihren Kiefern, Stacheln und Flügeldeckeln an einen vom Scheitel bis zur Zehe gerüsteten Ritter erinnern, greifen leise zehn junge Künstler die Tier- und Pflanzenformen an.
Kommt der phantastische Realismus von jenem Realismus her, der nur eine Wissenschaft von den Körpern ist? Wenn Sayed Raza seine Kirchen unter einem Wahnsinnshimmel malt, haften seine aus Edelsteinen und zerstoßenen Metallen gebildeten Körper der Erde nicht an. Sie scheinen im luftigen Raum zu schweben. Ein Kolorist, der das Glühen der Rajputminiaturen nicht vergessen hat, ein indischer Visionär, der an Patinir denkt, versucht die Grundlagen einer eurasiatischen Kunst zu fixieren. Dorothea Taning stellt Engelkonzerte dar. Ihre Werke sind Luftspiegelungen. Ihre Figuren übertreten alle Gesetze des Gleichgewichtes und der Schwerkraft. Sie tauchen aus einem Chaos opalfarbiger Wolken und verdunsten dann. Gehört aber noch das märchenhafte und feenhafte Reich, in dem sie sich bewegen, der Wirklichkeit an?

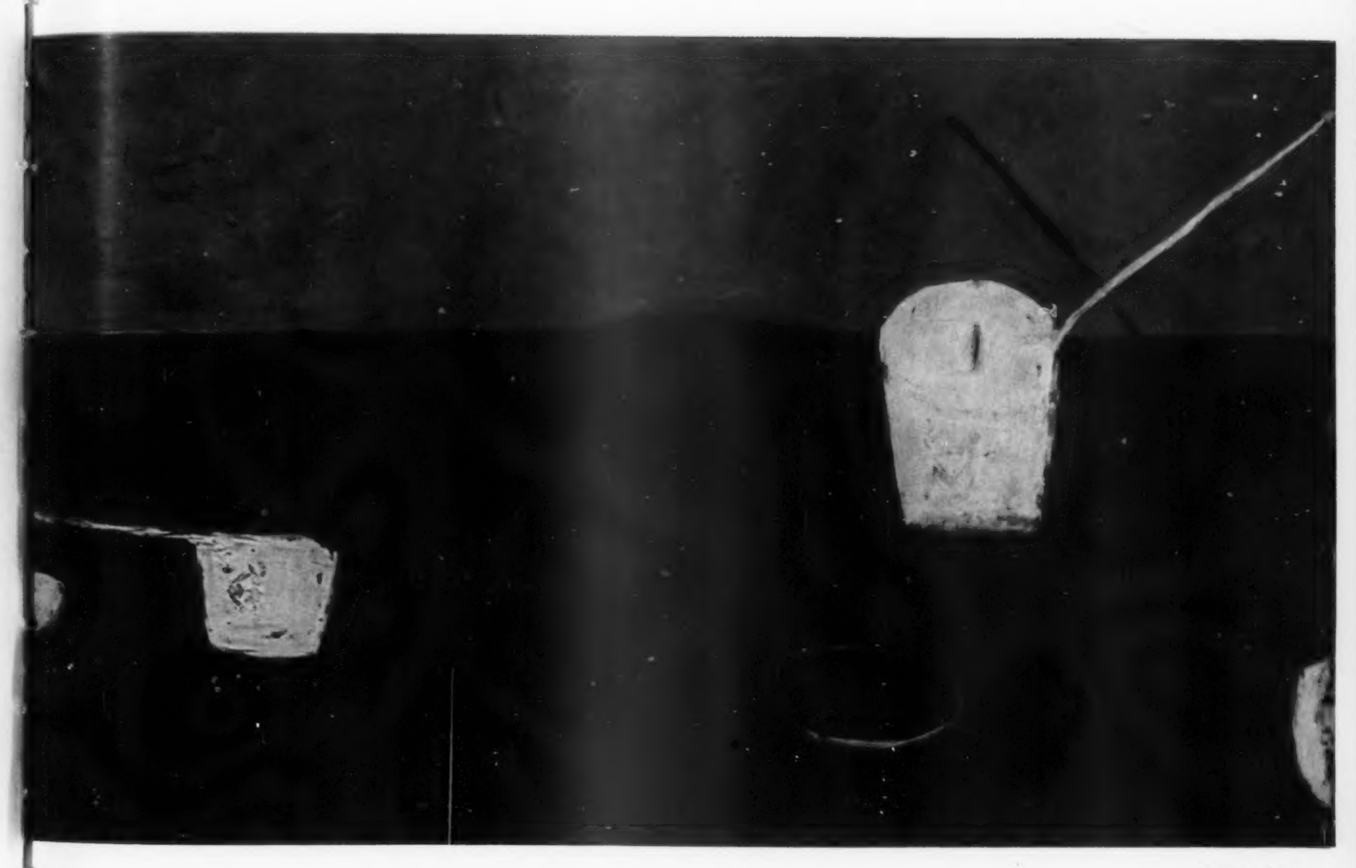
Aus dem Französischen übersetzt von François Geiger

J. P. HODIN

DER NEUE REALISMUS IN ENGLAND

Es gibt sehr wenige Künstler der jüngeren englischen Generation, die der Wirklichkeit eine Poesie abgewinnen können. Vielleicht hindern ihre Vorbilder oder die Zeit sie daran. Sie lassen sich vom Sozialen, vom Depressiven in seelenloser Nachzeichnung einfangen. Wahre Poesie fußt auf einem tiefen Gefühl der Verbundenheit mit der Schöpfung, mit dem Lebenswunder. Eine Kunst, die daraus erwächst, ist eine inspirierte Kunst, ein gemaltes Bekenntnis.
Wir haben in England auf eine besondere Kulturentwicklung zu achten — die figurative Kunst, die Wirklichkeitswiedergabe ist hier noch sehr stark mit der Nachahmung der Tradition verbunden, mit der starken gesellschaftlichen Stellung der Royal Academy. Auf diese Kunst werden wir hier jedoch nicht eingehen. Sie hat heute erst den Impressionismus akzeptieren gelernt, in einer sterilen, schulmäßigen Weise, und wenn auch gewagtere Stilformen auf den jährlichen Ausstellungen der Akademie vorkommen, so ist dies nur als eine Art Kompromiß zu deuten. Diese Sachlage macht es dem englischen Kritiker schwer, zu dem Problem der Abstraktion und der gegenständlichen Malerei überhaupt ernst Stellung zu nehmen. Verteidigt er die letztere, wird er als Akademiker gebrandmarkt — und meist zu Recht. Was hat der englische figurative Künstler dem abstrakten entgegenzustellen? Wie sieht der englische Realist das Leben? Der Engländer ist ein sehr konkreter Denker. Seine ganze Philosophie bezeugt, daß er nicht spekulativ veranlagt ist wie der Deutsche, oft jedoch romantisch fühlt. Das veranlaßt ihn zu einer genauen Detail-Beobachtung. Daß diese in der Kunst oft ins Ästhetische ausmündet, hat soziale Ursachen. Der englische Adel war derart ästhetisch und artifiziell gesinnt, daß er sogar den Stil eines van Dyck beeinflußt, das heißt versüßlicht hat. Das kommt jedoch heute nur selten und sozial anders geschichtet zur Geltung. Es gibt einen modernen Ästhetizismus in England, blutarm, homosexuell möchte man sagen, der sich vom bürgerlichen Dandyismus herleitet und in Künstlern wie John Minton (1917—1957) ein Sprachrohr gefunden hat. Die soziale Problematik des 20. Jahrhunderts betont die Bedeutung des Arbeiters — aber auch in dieses Motiv, in diese Ideenwelt hat sich das Hübsche, Gefällige eingeschlichen. Als krasser Gegensatz dazu tritt dann etwas auf, was als eine Reflexion von Stilströmungen angesehen werden muß, die auf dem Kontinent erstarkt sind. So wie der abstrakte junge Maler in England sich heute weniger an Paris, mehr an New York orientiert, so kann der junge englische Realist nur schüchtern auf Buffet oder Guttuso, auf Rebeyrolle oder Francis Gruber hinweisen, und doch ist es seine eigentliche Stärke, ob er nun romantisch denkt oder nicht, im Realen verwurzelt zu sein. Ich glaube fast, daß die Stärke der englischen Kunst, die doch von ihrem Nationalcharakter bedingt wird, im Figurativen liegt. Als Kunst eines Landes, die immer Impulse vom Ausland erhalten hat, reflektiert die englische Kunst nur unklar ihren eigenen Charakter. Die Urteile hier sind zu abhängig von den Urteilen des Kontinents. Jeder Künstler, jeder Kritiker steht hier für sich allein, der esprit de corps und der Geist der Tradition im Modernen, die die französische Kunst so stark gemacht haben, existieren hier kaum. Die amerikanischen Künstler diskutieren viel häufiger ihre Probleme, — hier ist jeder ein Eigenbrödler. Jede Kunst, selbst die des Schriftstellers, wird auch heute noch als ein „hobby" betrachtet, das sich eigentlich nur der Reiche leisten kann, und die Tatsache bleibt, daß von all den heute bekannten Künstlern Englands nur etwa fünf sich von ihrer Kunst ernähren können, der Rest unterrichtet Schüler. Wir sind in England im Zeitalter der Kunstschullehrerkunst angelangt.
Die neo-realistische Tendenz machte sich in England nicht, wie in Italien, durch ein Manifest (Manifesto del Realismo, 1945) geltend, und auch nicht, wie in Frankreich, durch eine Gruppenbildung (Forces Nouvelles, 1948, und L'homme Témoin), sondern, so wie sich anscheinend alles in England ereignen muß, ganz unbemerkt. Aber der Widerhall innerhalb weniger Jahre war groß. Es handelt sich hier nicht um die ältere Generation, um den Fauvisten Mathew Smith (geboren 1879 in Halifax) oder den Naivisten L. S. Lowry (geboren 1887 in Manchester), oder Stanley Spencer, den apokalyptischen Realisten (geboren 1891 in Cookham); nicht um Paul Nash (1889—1946) — den surrealistisch angehauchten Landschaftsromantiker; nicht um den echt primitiven Christopher Wood (1901—1930); die Impressionisten Walter Richard Sickert (1860—1942) und Philip Wilson Steer (1860—1942); die poetische Frances Hodgkins (1870—1947), den vielseitigen Techniker und Bohemien Augustus John (geboren 1878 in Tenby); den Vorticisten (das ist die englische Variante des Kubismus-Futurismus) Wyndham Lewis (geboren 1884 in Nova Scotia), den jung verstorbenen begabten Mark Gertler (1891—1939), den Robot-Romantiker William Roberts (geboren 1895 in Hackney); auch nicht um William Coldstream, den sensiblen Akademiker

Farbige Bildbeilage der Zeitschrift
DAS KUNSTWERK
Heft 4/XIII, Oktober 1959



William Scott
Brown Still Life, Öl, 1956, 101,5×168 cm
By courtesy of Arts Magazine, New York

Die Stilleben von William Scott (geb. 1913 in Scozia), die 1958 auf der Biennale in Venedig gezeigt wurden, beschränken sich auf die Silhouette einfachster Geräte. Die Kargheit der Abstraktion wird, ähnlich wie bei dem Italiener Morandi, durch den warmen Klang der Farbe wettgemacht. In neueren Bildern hat Scott das Gegenständliche soweit zurückgedrängt, daß sich auf der Fläche nur noch blockige Farbgewichte verteilen. Wie viele ursprünglich gegenstandsgebundene Maler hat Scott das Realistische heute nahezu ganz der Abstraktion geopfert.

(ge
Wi
vor
der
W.
Kür
dar
Mic
sell
lan
wa
sie
Spü
ble
AR
der
Er
par
ers
vor
ein
ma
rie
ers
Ar
ihm
ma
vor
Edv
mit
bür
täg
der
Str
sis
mit
sch
tis
Gr
da
Be
sat
che
ihm
„R
ein
sei
ber
vo
bo
ob
De
Pr
Ad
oft
sta
mö
lac
ko
ha
ge
Vi
tio
(ge
sei

(geboren 1908 in Bedford); oder die lyrische Impressionistin Winifred Nicholson (geboren 1893); (diese alle haben ihre Kunst vor einem ganz anderen Kulturhintergrund und aus verschiedenen Traditionswerten entwickelt, mit Ausnahme vielleicht von W. Lewis und W. Roberts), es handelt sich um die ganz jungen Künstler. Jack Smith war der erste, der ausstellte (Februar 1953), dann kam Derrick Greaves (Dezember 1953), gefolgt von Edward Middleditch und John Bratby im Jahre 1954. Sie stellten in derselben Beaux Arts Gallery aus und repräsentierten 1956 England auf der Biennale in Venedig. Was ihnen damals gemeinsam war, war das große Format, das alltägliche, dürftige, proletarisierte Thema, so daß man ihren Stil hier mit dem Namen Spültisch-Realismus belegte. John Bratby (geboren 1928 in Wimbledon) ist heute der bedeutendste von ihnen. Er ist 1959 zum ARA (Associate Member of the Royal Academy) gewählt worden. Künstlerisch ist seine Entwicklung die weitaus kraftvollste. Er entlehnt seine bildnerische Konzeption van Gogh. In seinen panoramaartigen Darstellungen von Interieurs erschienen vorerst Dinge des alltäglichen Gebrauchs, wahllos angehäuft und von oben gesehen, manchmal mit einer dominierenden Figur, oft ein Akt, kombiniert. Ihm war selbst das Klosett ein dankbares malerisches Thema. Später interessierte er sich mehr für Interieurs, in denen die vielen Gegenstände mit mehreren Figuren erscheinen, und für die Dialektik von Innen und Außen in der Architektur, dies oft in Triptychon-Form gemalt. Dann gibt es bei ihm des öfteren Selbstporträts, die eigene Hand mit Pinsel mehrmals in einem Bild dargestellt etc. Seine Farbe ist pastos, war vorerst sehr brutal, hat aber letzthin an Qualität gewonnen.

Edward Middleditch (geboren 1923 in Chelmsford) ist, verglichen mit dem mehr proletarischen Bratby, der Vertreter einer kleinbürgerlichen Ästhetik. Er findet die Schönheit nicht in der Alltäglichkeit, sondern in Blumen, schlafenden Hunden, kämpfenden Hähnen und in den Rhythmen, die die Wellen der See am Strande erzeugen. Sein malerischer Stil ist von den alten chinesischen Meistern beeinflußt. Erst malte Middleditch breit, später mit mehr Detailbeobachtung in Annäherung an den viktorianischen Geschmack. Wie zu erwarten war, ist er in das romantische Fahrwasser geraten und dies unter dem Einfluß von Graham Sutherland. Besonders seine Bilder aus Spanien legen davon Zeugnis ab.

Bei Jack Smith (geboren 1928 in Sheffield) können wir im Gegensatz zu Middleditch von einer atmosphärischen Qualität sprechen. In seiner Malerei ist ein expressionistisches Element, das ihn heute zur symbolischen Abstraktion geführt hat: das rein „Realistische" hat Smith nie fesseln können. Immer klang bei ihm eine humanistische Note mit. Er malt in dünnen Schichten, und sein Farbenschema ist mit einigen wenigen Erdfarben umschrieben. Das Thema Kinder überwog erst und verriet Einflüsse von Picasso. Mit dem Kreuzigungsthema begann schon die symbolische Abstraktion. Die menschliche Figur verschwand ganz, obzwar das Milieu noch erkennbar war.

Derrick Greaves (geboren 1929 in Sheffield) betont nicht das Proletarische wie Bratby, sondern die Schönheit der Armut, den Adel des Arbeiterstandes und seiner Umgebung. Seine Farbe, oft mit dem Messer aufgetragen, ist trocken und erzeugt den staubigen Eindruck, den er hervorrufen will. Er benutzt oft Primärfarben — gelb für einen Karren, blau für einen Fensterladen —, die mit dem sonst monochromen Charakter des Bildes kontrastieren. Seine Vorliebe für das soziale Motiv ist echt und hat in der letzten Zeit an Tiefe (nicht immer an Bildhaftigkeit) gewonnen.

Vier Maler sind wegen ihres Einflusses auf die jüngere Generation von besonderer Wichtigkeit. Vor allem Graham Sutherland (geboren 1903 in London). In unserem Zusammenhang ist nicht sein ganzes Werk zu besprechen und sein romantisch-surrealistisch-picassoider Klang, sondern die streng realistischen Porträts. Sie bewirkten, als sie zum erstenmal ausgestellt wurden, in England eine unerhörte Überraschung. Dem Porträt des Schriftstellers Somerset Maugham (1949) folgten viele andere: die des Lord Beaverbrook, des Schriftstellers Edward Sackville-West, Sir Winston Churchills, Prinzessin Gourielli (Mme Rubinstein), des Kunsthändlers Arthur Jeffress, des Kunstsammlers Sacher, und als letztes das des Prinzen Fürstenberg. Der fast fotografische Realismus dieser Bilder, die minutiöse, sezierende Detailbehandlung gehen auf den Surrealismus zurück, der für die Realität des Traumes die größtmögliche Naturtreue beanspruchte. Dazu kam der surrealistische „Schock", wie ihn die Absurdität von nicht zusammengehörigen Elementen und ihr anti-logischer Charakter hervorrufen. Bis zu einem gewissen Grade ist auch dies in Sutherlands Porträts enthalten. Die Füße Churchills zum Beispiel zerfließen im Nichts. Dasselbe wird auch im Porträt von Sackville-West offenbar; oder die grotesk-detaillierte und erstarrte Grimasse des Lord Beaverbrook. Der Romantiker — und Sutherland ist einer — ist im Grunde nicht weit von der Realität entfernt. Es verändert sich nur die Brille, durch die er sieht: rosa, dadaistisch, sachlich.

Alan Reynolds (geboren 1926 in Newmarket) hat, von Sutherland angeregt und auf der Tradition des englischen Romantikers Samuel Palmer bauend, eine stilisierte Landschaftsauffassung geschaffen, die heute von vielen jungen englischen Malern aufgenommen wird. Dasselbe — nämlich die Begründung einer Schulrichtung — gilt von Lucien Freud (geboren 1922 in Berlin, Enkel von Sigmund Freud), der eigentlich in die Kategorie der kontinentalen britischen Malschule gehört, aber von den Engländern so bejaht wird, daß er hier seinen Platz haben mag. Sein anti-romantischer Einfluß ist entscheidend bemerkbar. Der Realismus, den er vertritt, hat eine psychoanalytische Pointe. Er ist der Maler der desillusionierten, etwas posenhaften modernen Jugend, die hier als die Generation der „angry young men", der gereizten, verärgerten Adoleszenten bezeichnet wird.

Der Mächtigste aber in dem Bereich des Psychoanalytischen und Dubiosen, der Mann, der Sutherland entscheidend beeinflußte und mit Recht als eines der größten englischen Talente betrachtet wird, ist Francis Bacon (geboren 1910 in Dublin), der Maler des atheistischen Existentialismus, der „Angst", des Alpdrucks, der Einsamkeit und Verlorenheit des modernen Menschen. Das Lachen, das seine Gesichter verunziert, ist wie ein Hohn auf die Idee Gottes, der Gnade und der Güte. Die Monstren, die er malt, sind Produkte einer pathologischen Geistesverfassung. Er hat neulich — nachdem er vor zwei Jahren eine von van Gogh inspirierte Periode durchging, in der seine Farbe einen stärkeren Klang bekam, und in der Einsamkeit, Tod und Wahnsinn im Schicksal des holländischen Malers erschütternd verfolgt wurden — das Thema des Psychiaters und seines Patienten aufgegriffen. Bacon malt dünn in einem unbestimmbaren Raum, der oft schwarz erscheint und von dem er einen Bereich mit einer magischen Linie umgrenzt, aus dem er dann seine bizarren Gesichte aus dem Dunkel jäh hervorbrechen läßt.

Um das Verhältnis anzudeuten, in dem heute die figurativen Künstler zu den nicht-figurativen Künstlern in England stehen, könnte angeführt werden, daß bei der letzten Ausstellung der Neuerwerbungen der Contemporary Art Society, die vom Arts Council organisiert war (Februar-März 1959) von einhundert Werken zwanzig direkt realistisch und weitere dreißig figurativer Art waren. In der jährlich wiederkehrenden Ausstellung der Royal Academy Schools konnte man 1959 etwa zehn neue, völlig unbekannte figurative Talente entdecken, und der heutigen Sachlage entsprechend, wird es für sie kaum nötig sein, die Kunstschule zu absolvieren, um mit Sonderschauen vor ein breites, kauflustiges Publikum zu treten.

RIKE WANKMÜLLER

BEN SHAN

„Hier stehe ich, 32 Jahre alt, Sohn eines Tapezierers. Ich liebe Menschen und Geschichten. Die französische Schule ist nichts für mich", bekennt der Amerikaner Ben Shahn 1932 zur Zeit der großen Wirtschaftskrise. Die Worte bilden das Fazit seiner zweiten Europareise, die als Abschluß seiner künstlerischen Ausbildung gelten kann. Mit acht Jahren war Shahn mit seinen Eltern von Kowno nach Brooklyn gekommen, hatte Abendschulen besucht, an der Universität New York Biologie und an der National Academy of Design Malerei studiert, war gereist und hatte seinen Lebensunterhalt durch lithographische Arbeiten verdient. Mit der Absage an die „französische Schule", d. h. mit der Ablehnung ästhetischer Probleme um ihrer selbst willen und mit dem Bekenntnis zu „Menschen" und „Geschichten" ist die Richtung seiner Kunst eindeutig definiert. Im großstädtischen Arbeitermilieu seiner Jugend wurzeln die Hauptinteressen des Malers: die Stellung des einzelnen in der Gesellschaft einer durch Arbeitsteilung spezialisierten Welt und die daraus resultierenden sozialen und politischen Fragen. In seinen ersten eigenständigen Arbeiten, einer Folge kleiner Blätter, beschäftigt er sich mit dem seinerzeit weit über Amerika hinaus bekannt gewordenen Gerichtsverfahren gegen die beiden italienischen Anarchisten Nicola Sacco und Bartolomeo Vanzetti.

Auf einer dieser Gouachen sieht man die Brustbildnisse von drei feierlich gekleideten Männern im Vordergrund und hinter ihnen Treppe und Portal zu einem palastartigen Gebäude. Es handelt sich bei diesem Triumvirat um die letzte Instanz, welche die Entscheidung über den sechs Jahre sich hinziehenden Prozeß zu fällen hatte. Der ungünstige Bericht, den dieses Komitée unter dem Vorsitz des Harvard-Präsidenten abfaßte, führte zur Hinrichtung der beiden Angeklagten. In knapper, primitivisierender Formensprache charakterisiert Shahn die Mentalität der Richter: schlaue Brutalität, traditionsverhaftete Eigensinnigkeit und nervösen Snobismus. Die zweifellos vorhandene satirische Note in der Darstellung der Gesichter ist jedoch keineswegs aufdringlich und enthält nichts von einer privaten Anklage. Die Kritik hat sich neben der nahezu fotografisch getreuen Wiedergabe der Personen in der besonderen Behandlung der Umgebung objektiviert: zwischen der feierlich massierten Pose der Richter im Vordergrund und der starren Geradlinigkeit der fassadenhaft aufgefaßten Gebäude im Hintergrund bleibt eine spannungsvolle Leere, die dem Betrachter etwas von der Unmenschlichkeit der Situation vermittelt, aus der das Urteil entstand, auch wenn er nicht mit dem spezifischen Bedeutungsinhalt des Blattes vertraut ist.

Die Ausstellung der Serie erregte 1932 in New York großes Aufsehen. Doch wurden die Blätter nicht, wie Shahn gehofft hatte, von italienischen Arbeitern, sondern von reichen Sammlern erworben. Anschließend schuf er eine verwandte Bildreihe, deren Thema der Prozeß gegen den Arbeiterführer Tom Mooney ist. Diego Rivera war von den Sacco-Vanzetti-Gouachen so beeindruckt, daß er Shahn zur Mitarbeit an den Fresken des Rockefeller Centers aufforderte. Hier lernte Shahn eine Kompositionstechnik, die er dann bei seinem ersten selbständigen Fresko anwandte, das 1937—38 im Auftrag der Farm Security Administration in Roosevelt (New Jersey) entstand, einer Wohnsiedlung für Arbeiter der Bekleidungsindustrie, wo Shahn selbst mit seiner Familie lebt. Eine Wand des Gemeinschaftsraumes wird von vielen schräg ineinander geschachtelten Szenen bedeckt. Links führt Einstein Emigranten aus Hitler-Deutschland an den Särgen von Sacco und Vanzetti vorbei in Amerika ein. Die weiteren Szenen zeigen die Vereinigten Staaten als ein Land der Gegensätze. Bei schlechtem Licht wird mit der Hand, bei guter Beleuchtung mit Maschinen genäht. Ähnlich sind vielerlei alte und neue Arbeitsmethoden miteinander konfrontiert, wobei die einzelnen Szenen sich in Räumen abspielen, die in rascher Verkürzung schachtelartig ansteigen. Preist dieses Gemälde gewerkschaftliche Organisation und Gemeinschaftsplanung, so bedeuten die 13 Fresken im Postgebäude von Bronx, die Shahn 1938 im Auftrag der Regierung schuf, ein Bekenntnis zu Amerika: hier wird die Großstadtbevölkerung mit den Erwerbsmöglichkeiten in den verschiedenen Gegenden des Landes bekannt gemacht. Der ganze Zyklus wird von der Gestalt Whitmans beherrscht. Die Darstellungsweise von verklammerten Szenen im Stil Riveras bei den Fresken von Roosevelt hat sich in Bronx gelockert. Die Gestalten sind monumentaler erfaßt und bilden mit ihrer Umgebung eine geschlossene Gruppe. Das Bildhafte wird vom Erzählerischen nicht mehr so stark überwuchert.

In dieser Richtung geht Shahn noch einen Schritt weiter auf den Wandgemälden des Social-Security-Gebäudes in Washington, wo es galt, den Leistungen der Sozialfürsorge bildnerischen Ausdruck zu verleihen. Hier vermag er das Propagandistisch-Didaktische des Themas auch in die Kompositionsweise und Gestaltgebung hineinzutragen. Er hat bei diesen Fresken die künstlerischen Erfahrungen seiner Staffeleiarbeiten verwertet, wobei er z. B. das Temperagemälde „Willis Avenue Bridge" (Slg. L. Kirstein) auf die Wand übertrug. Es zeigt zwei alte Negerinnen, eine davon mit Krücken, auf einer Bank zwischen dem Eisenwerk einer Brücke. Die verhärmten Gesichter, die abgemagerten Hände, der resigniert verbitterte Ausdruck der beiden läßt an Drastik nichts zu wünschen übrig. Weniger realistisch, aber als Stimmungsfolie desto wirkungsvoller ist die Umgebung charakterisiert: zwischen den Streben der Brücke sieht man auf eine bewegte Wasserfläche, deren dunkles Blaugrau unmerklich in einen ebenso düster gefärbten Himmel übergeht. Nirgendwo erfährt der Raum eine Begrenzung. Der Rahmen überschneidet ihn ebenso wie die Eisenstreben, zwischen welchen die Frauen gleichsam in einem Käfig sitzen. Dieser bietet jedoch keinen Schutz, sondern steht allen Unwettern offen. Auch die Bank erweist sich bei näherem Hinsehen nur als scheinbare Ruhestätte, denn in Wirklichkeit schwebt sie in der Luft. Die Ungesichertheit des Armen in einer Gesellschaft ohne Altersversorgung findet seine bildnerische Entsprechung im Verhältnis der menschlichen Figuren zum unbegrenzten Raum. Eine noch deutlichere Sprache als der rein faktische Inhalt des Bildes spricht die farbliche und formale Gestaltung, die hauptsächlich mit Kontrasten arbeitet: gegen die Waagrechten von Boden, Bank, Wasser und Himmel stehen die Diagonalen des Eisenwerks, die in nahezu symmetrischer Anordnung von den zwei Frauen hinweg den Bildrändern zustreben. Das vielfarbig untermalte düstere Grau des Hintergrunds zentriert sich in dem Schwarz der Kleider. Das gelegentlich auftauchende Weiß wirkt nicht freundlich aufhellend; es setzt vielmehr knisternde Akzente der Erregung, die durch das Feuerrot der Eisenkonstruktion heftig gesteigert wird.

Das Mittel der Kontrastierung der Bildelemente hat Shahn bewußt angewandt. Dabei erstrebt er keine harmonische Ausbalancierung, sondern gibt oft einer Seite das Übergewicht und forciert Überraschungen. Die Ausdruckskräfte der Formen und

Ben Shahn
The Blind Accordion Player, 1945



Ben Shahn
Portrait of Myself
When Young, 1943



Bernard Buffet
La Naine, 1955

Franci
Avant

Francis Gruber
Avant l'Orage, 1944



Bernard Lorjou
Le Renard, 1956

Ca y Ha
Rudolf Ka ner, 1



Francis Bacon
Man Sitting Against an Orange Back Ground, 1959

Frank Auerba
Woman Sitting, 19

y Ha
ner, 1



Graham Sutherland
The Hon. Edward Sackwill-West



k Auerba
Sitting, 19

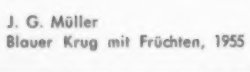


Johannes Geccelli
Die Reste, 1958

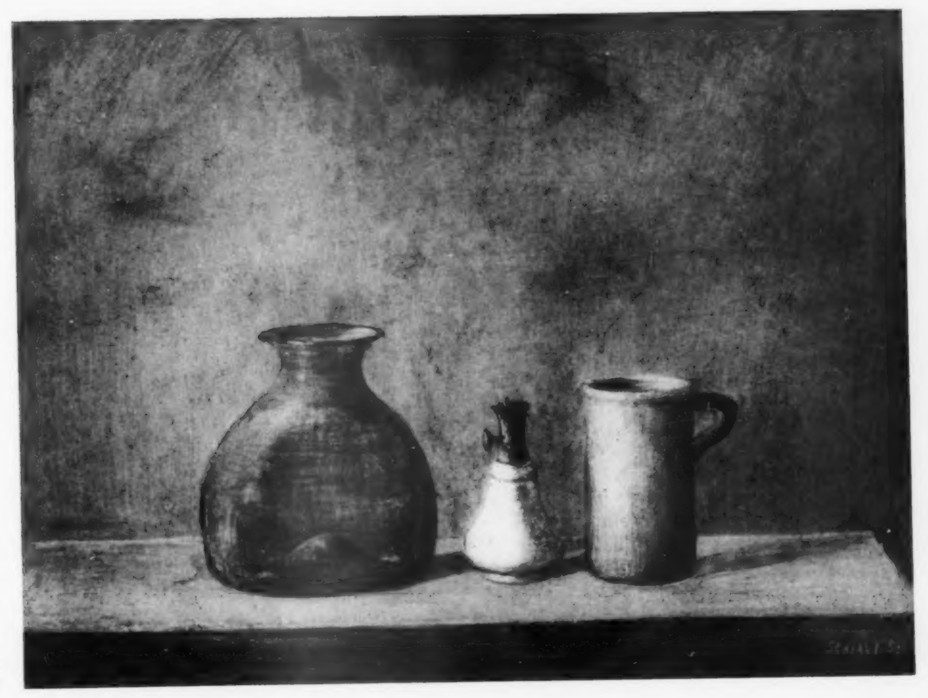
Jack S[illegible]
Shist with cutlery, [illegible]



Jack Sm
cutlery, 1



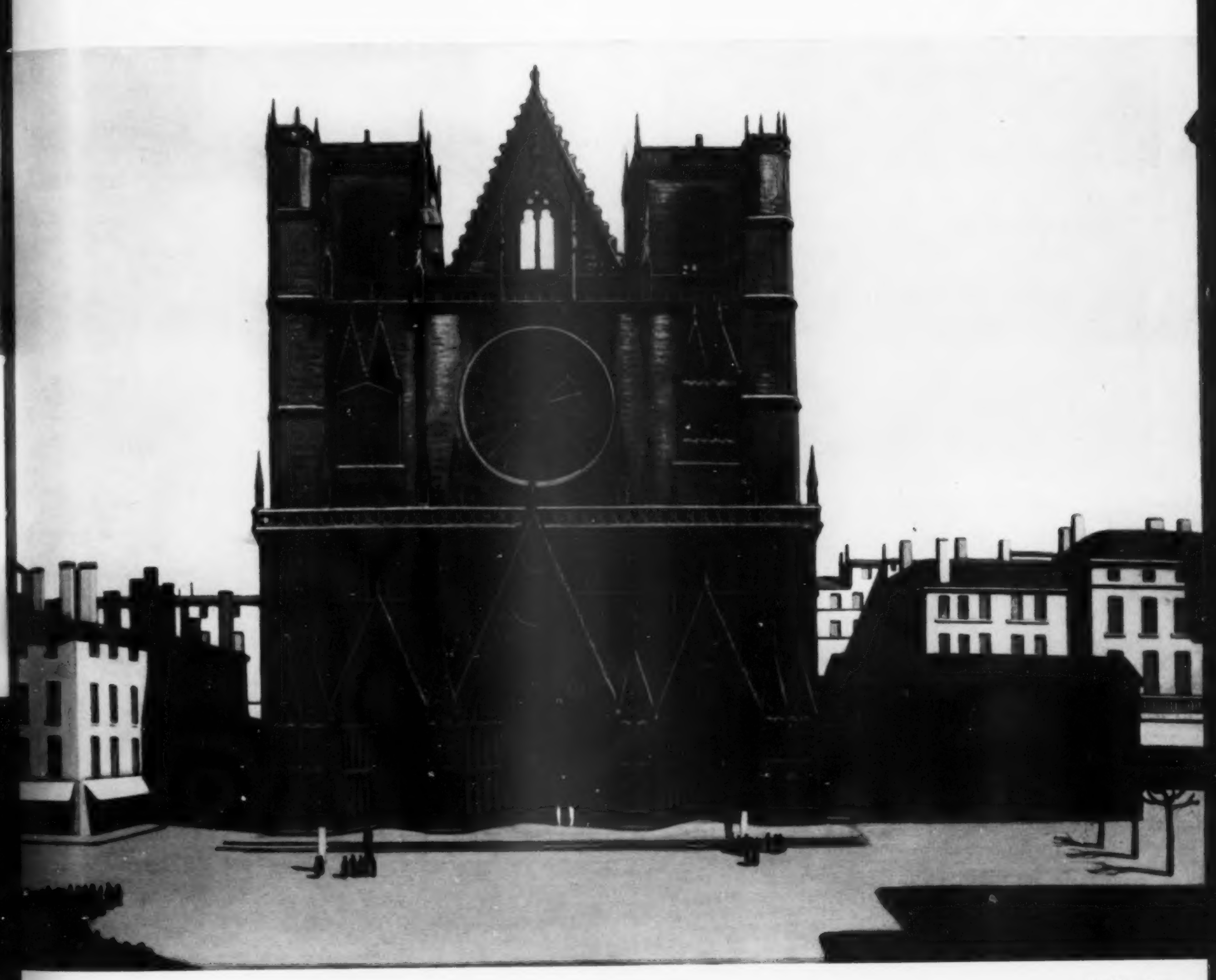
J. G. Müller
Blauer Krug mit Früchten, 1955



Elena Schiavi
Enkaustische Malerei, 1958

Werner Rosenbusch
Roma, Quirinale, 1957

Robert Förch
Interieur, 1959



Walther Rose
Prozession in Lyon, 1957



Giuseppe Migneco
Contadini nell'aranceto, 1958



Bryan Kneale
The Nun

Bruno
La Da

Michonze
Composition, 1959

John
Interi



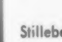
Bruno Cassinari
La Danzatrice



Jack Simcock
Pigeon Fauciers, 1958

John Bratby
Interior with figures and hands, 1959

Hans Purrmann
Stilleben



Stillebe



Eberhard Schlotter
Verstellte Zugänge, 1958

Arthur Fauser
Stilleben mit Oleander



Moralis Yannis
Der Tisch, 1947

Pierre Charbon
Fenêtre la nuit,



Charbon
la nuit,



Franz Cestnik
Stilleben mit grüner Kommode, 1956

Werner Berg
Der arme Spitalnachbar, 1955



Werner Berg
Mann im Coupé, 1956



Werner Berg
Mann im Coupé, 1956



R dolf H
Arche des Odysse s (Au

Ivan Le Lorraine Albright
That Which I Should Have Done I Did



Iwan Mestrovics
Indianer





Jacob Epstein
Lucifer, Bronze, 1945

Jacob Epstein, der 1880 als Sohn russisch-polnischer Auswanderer jüdischen Glaubens in New York zur Welt kam, starb am 19. August dieses Jahres als Sir Epstein in London. Seit 1906 lebte er in England, nachdem er als Arbeiter in einer Bronzegießerei, als Teilnehmer an den Kursen der Art student league und als Schüler an der Pariser Ecole des Beaux arts seine Lehrzeit durchlaufen hatte. Viele seiner Werke wie die „Genesis", 1931 (in Gestalt einer Schwangeren), seine Marmorstatue „Behold the Man", 1935, sein „Adam" haben in ästhetisch konservativen Kreisen Englands Ärgernis erregt. Noch kurz vor seinem Tode skandalisierte sein „Ecce homo" die anglikanische Gemeinde von Selby, die das Werk ein „prähistorisches Monstrum" nannte und sich gegen seine Aufstellung in der Kirche aussprach. Epstein hatte die Skulptur der Kirchengemeinde schenken wollen und ein kanadisches Kaufangebot in Höhe von 80 000 DM abgelehnt, da er der Meinung war, sein „Ecce homo" gehöre in eine Kirche und nicht in ein Museum. In Epsteins Schaffen kann man verschiedene Tendenzen feststellen: eine *naturalistische*, die auf Donatello zurückweist, z. B. in seinem „Lucifer", dem wir den stilverwandten „Indianer" von Iwan Mestrovic gegenüberstellen; eine *abstrakte*, die manchmal an Brancusi erinnert und vor allem eine *expressionistische*, die Herbert Read veranlaßt hat, Epstein mit Rouault zu vergleichen. Zu seinen besten Werken darf man seinen auferstandenen „Lazarus" in Oxford und seine „Madonna mit Kind" über dem Eingang zum Kloster des Kindes Jesus in London zählen. Problematisch bleibt sein Christus in der Llandaff-Kathedrale, Wales. Vorzügliches leistete er als Porträtist.

L. Z.

Farben dienen einer unmittelbaren und intensiven Wirkung des Bildinhalts. Auf diese Weise konnten eine ganze Reihe von Shahns Arbeiten leicht zu propagandistischen Zwecken verwendet werden. Durch die Aufschrift „Wir wollen Frieden" wird das Temperagemälde „Hunger", 1946 (United States Department of State) in ein Plakat verwandelt. Hier bedient sich Shahn zur Charakterisierung des dargestellten Knaben der durch Kubismus und Expressionismus für die Malerei gewonnenen Ausdrucksmittel. Durch die schräge Haltung und die rasche Verkürzung des Körpers erscheint dieser schmächtig, der Kopf tritt groß hervor. Noch stärker als dieser drängt die bittend ausgestreckte Hand aus der Bildfläche. Im Gegensatz zu dieser expressiven Geste steht der Ausdruck des Kindes, das seinen Blick nicht auf den Betrachter gerichtet hat, sondern nach innen schaut. Der Inhalt des Bildes und die Mittel seiner Darstellung sind mit jeder Einzelheit in den Dienst eines gezielten Appells an den Beschauer gestellt.

Probleme der Form ergeben sich für Shahn, nach seiner eigenen Aussage, vom Inhalt her. Kunst hat die Aufgabe, der Humanität zu dienen, menschliche Werte zu postulieren. „Die ästhetischen Mittel liefern nur Werkzeuge zur Darstellung des menschlichen Dramas."

Vor allem den beiden Grundfarben Rot und Blau begegnen wir häufig auf Shahns Bildern. Immer ergibt die Kombination dieser zwei Töne einen erregten Stimmungsraum, in dem sich das „menschliche Drama" abspielt. So auch z. B. in „Tod eines Bergmanns", 1949 (Metropolitan Museum).

Einer rein realistischen Darstellung enträt Shahn vor allem durch die Gestaltung seiner Bildräume. Häufig wird die perspektivische Verkürzung so übersteigert, daß der Blickpunkt relativiert und der optische Sehraum in einen Phantasieraum verwandelt wird, der auf die innere Situation der dargestellten Menschen gestimmt ist, seinerseits auf das Geschehen zurückwirkt und es entwirklicht. Jedoch transzendiert Shahn letzteres nicht, um es in einen höheren übermenschlichen Zusammenhang einzufügen und von dort her zu erklären, sondern um der Realität im Sinne seiner sozialkritischen Interpretation eine größere und packendere Wirkung zu verleihen. Die freie Farbengebung unterstützt diese Intention und schildert den Raum häufig als unbestimmt und allseitig geöffnet. Bruchstücke der Realität fungieren als Staffagen, die gleichsam schützend vor den entgrenzten Raum gestellt sind. Das Problem des Menschen in der Gesellschaft wird, auf die ästhetische Ebene übertragen, zum Verhältnis von Figuren im Raum, wobei dann gelegentlich surrealistische Tendenzen vorherrschen und als Stimmungsfaktoren ausgenützt werden. So wirkt die Häuserfassade auf dem „Selbstbildnis als Knabe", 1934, Slg. C. Hubbard, wie eine Traumkulisse, die durch das Weiß, Rot und Blau von Mauer und den Himmel freigebenden Fensterreihen eine rhythmische, farbige Begleitmelodie bildet zum kräftigen Gelb der Instrumente der Bläser, deren Konzert der kleine Ben aus der Ferne zuhört.

Durch freie Raumgestaltung und autonome Handhabung der künstlerischen Mittel unterscheidet sich Shahns Malerei von der des reinen Realismus. Er hat ein Sensorium für die Wirkung der einzelnen Farben, deren zart modellierte Übergänge und differenzierte Raumqualitäten. Er kennt und kultiviert die Ausdruckskraft der Linie und ist sicher in der Verteilung der Massen auf der Bildfläche. Programmatisches Wollen verbindet sich mit freiem malerischen Spiel. Auf den besten von Shahns Arbeiten drückt sich der Bildsinn ganz in den Bilddaten aus. An dem Sinn für die vielschichtige Prägnanz von Situationen und der ausgesprochenen Gefühlsintensität, wie sie sich in den lyrischen Farbmodulationen seiner Malerei exprimiert, verraten sich europäische Herkunft und Schulung des Malers. Wie er aber die optische Realität im Verfolg seiner Absichten umgestaltet und sie doch auf einer höheren Ebene beibehält, dürfte ein spezifisches Merkmal der amerikanischen Kunst sein, für die Realismus und Surrealismus keine sich ausschließenden Aspekte sind.

Der Maler und Graphiker Werner Berg

In manchen Fällen hat es sich bewährt, wenn sich eine Gruppe gleichgesinnter Künstler aus dem Lärm des Großstadtlebens zurückzog und entweder in klösterliche Stille flüchtete, wie es bei den Brüdern von San Isidoro in Rom oder den Beuronern der Fall war, oder übersättigt von der Kultur ihrer Zeit aufs Land zog, um dort unter Bauern als Bauern zu leben. Diesen letzteren Weg gingen die Maler um Corot und Millet, die dann als „Schule von Barbizon" berühmt wurden, gingen Gauguin und seine Freunde, die vom bretonischen Pont Aven aus den Stil der „Fauves" und „Nabis" verbreiteten, während in Deutschland Worpswede und Neu-Dachau zu Zentren ähnlicher Bestrebungen wurden. Auch in Österreich fand diese Bewegung Vertreter. So in Pettenkofen, der zusammen mit Gualbert Raffalt und Tina Blau von Szolnok aus die Reize der ungarischen Tiefebene entdeckte, oder in Adolf Zdrazila, dem im Verein mit Josef Jungwirth und Gottlieb von Kempf die Gründung der niederösterreichischen Künstlerkolonie Fahrafeld zu danken war. Immer ergab sich aus der Summierung gleichgerichteter künstlerischer Kräfte eine günstige Chance für die Ausbildung einer eigenartigen neuen Richtung, immer wieder erwies sich die Rückkehr zur Natur als eine Kraftquelle ersten Ranges. Aus analogen Voraussetzungen erwuchs die charaktervolle Kunst Werner Bergs, der allerdings von Anfang an als Einzelgänger auftrat. Wie er in einer autobiographischen Skizze ausführte, sagte ihm in frühesten Jahren sein Instinkt, „daß es darauf ankomme, die Kunst wieder an das Leben zu binden, eine Lebensform zu gründen, die in sich Sinn habe und mit Anschauung gesättigt sei". 1904 in Elberfeld geboren, kam er 1924 nach Wien und promovierte hier zum Doktor der Staatswissenschaften. An der Wiener und Münchener Akademie bildete er sich zum Maler aus und geriet, expressionistischen Neigungen folgend, unter den Einfluß Edvard Munchs und Emil Noldes. 1930 jedoch erfolgte die große Wende in seinem Leben. Er erwarb ein einsames Bauerngut im südöstlichen Kärnten, den Rutarhof, hoch über Möchling mit dem Fernblick auf den Skarbin und Obir. Hier haust er seitdem inmitten einer vorwiegend slawischen Bevölkerung mit Frau und Kindern, sein Leben zwischen seiner Bauernarbeit und seinem malerischen und graphischen Schaffen teilend. Mühevoll mag diese vielseitige Arbeit sein, aber auch das Motiv, das der Künstler in die ihm gemäße Form zu bringen sucht, ist aus hartem Holz: der ernste und fleißige, aber auch verschlossene, stets ein wenig mißtrauische, fast ängstliche slowenische Bauer. Die Bäuerin, von schwerer Arbeit ausgemergelt, in ihrer schwarzen Sonntagskleidung ebenso ernst, in der Kirche von ergreifender Frömmigkeit. Es ist

kein Menschenschlag, der sich nach Egger-Lienz'scher Art heroisieren oder nach Millet'schem Vorbild ins Lyrisch-Sentimentale umdeuten läßt. Berg hat diese Menschen, unter denen er seit mehr als einem Vierteljahrhundert lebt, schlicht und einfach, wie sie sind, mit größter Unmittelbarkeit geschildert. Eine Ausdruckssteigerung erfahren die der nächsten Umgebung des Künstlers entnommenen Themen in seinen auf die denkbar knappste Form gebrachten Holzschnitten. Diese Blätter haben längst in den graphischen Kabinetten des In- und Auslandes Aufnahme gefunden, denn der Künstler stellt sein Licht glücklicherweise nicht unter den Scheffel und beschickt immer wieder in- und ausländische Ausstellungen. So konnten wir 1956 eine große Kollektion seiner Arbeiten in der Österreichischen Staatsgalerie in Wien, im Juni 1957 eine weitere Auswahl seiner Gemälde und Holzschnitte im Österreichischen Kulturzentrum in Paris sehen, und im Oktober 1957 fand eine umfassende Schau seiner mit dem Jahre 1932 einsetzenden, auf dem Rutarhof entstandenen Produktion in der Modernen Galerie in Laibach statt, deren Katalog nicht weniger als 62 Ölgemälde, 6 Aquarelle und 73 Schwarz-weiß-Holzschnitte verzeichnete. Prof. Zoran Krzisnik hat im Vorwort eine Charakteristik gegeben, der wir folgende Sätze entnehmen möchten: „Werner Berg ist zuerst Maler und dann Graphiker. Wenn wir uns seine Bilder ansehen und auf deren Farbengebung achten, müssen wir zugeben, daß die Farbe für ihn nicht nur ein Mittel, sondern an und für sich außerordentlich bedeutend ist. Eine außergewöhnlich klare Linie und Präzision der Gestaltung bewirken ein hervorragendes Gleichgewicht der malerischen Massen, und der Eindruck, daß die leeren wie die ausgefüllten Stellen von gleicher beredter Gewalt sind, all dies zeichnet seine Bilder ebenso wie seine graphischen Blätter aus."

Hans Ankwicz von Kleehoven

EIN MALER BEKENNT SICH ZUM GEGENSTÄNDLICHEN

Simone Weil: „Der Gegenstand der Forschung soll nicht das Übernatürliche sein, sondern die Welt. Das Übernatürliche ist das Licht: macht man es zu einem Gegenstand, so erniedrigt man es."

Igor Strawinsky: „Es ist eine Erfahrungstatsache — und sie ist nur scheinbar paradox—, daß wir die Freiheit durch eine strenge Unterwerfung unter das Objekt finden."

Sehr verehrter Herr Dr. Zahn!
Für Ihre Aufforderung, einen Beitrag zum Thema dieses Heftes zu liefern, danke ich Ihnen herzlich. Diskussionen sind eine fragwürdige Angelegenheit, doppelt fragwürdig für den, der auch die letzte Kraft daranzusetzen hat, seine eigene künstlerische Aufgabe zu ergreifen und zu erfüllen. Aus der Arbeit zur Arbeit zu sprechen hat jedoch nichts mit literarisierendem Abschweifen zu tun — ich denke da an das erlauchte Beispiel Igor Strawinskys und seiner Poétique Musicale —, und wie dürfte ich es ausschlagen, mich gerade auf dem Forum Ihres KUNSTWERKS zu stellen.

Abstrakte Malerei — Gegenständliche Malerei, die Nomenklatur ist gegeben und dient, mag sie uns noch so mißfallen, zur Verständigung, selbst wenn wir wissen, wie schief und unstichhaltig die Alternative ist. Zuerst und zuletzt entscheidet die Ordnung der gestaltenden Elemente auf der Bildfläche, und wenn dies mit Redlichkeit, Verstand und Intensität geschieht, wird es stets Ausdruck der Zeit sein, mag diese nun zitiert und unterstrichen sein oder nicht. Modernität ist eines, Modernismus ein anderes, und die besten Erzieher unseres Jahrhunderts haben Fortschrittswahn und Revolutionsgläubigkeit längst entlarvt.

Auf dem Gebiet der Malerei, vielmehr auf dem ihrer ästhetischen Kontrolle, sind nun inzwischen die Begriffsprägungen so geläufig, daß es nur die Wortsignale zu stellen gilt, um sofort die ganzen Gleisanlagen zu überblicken: vom Abbild bis zum Sinnbild, von den Zeichen bis zu den Flecken, vom Konstruktiven bis zum Informellen. Da sind keine Texte mehr auszuwalzen.

Hier soll ich mich ja auch lediglich zum Gegenstand als Gegenstand der Malerei äußern. Ich tue es mit Freuden und so etwas wie gläubiger Gewißheit — auf jegliche Gefahr hin. Doch bevor wir dem Gegenstand auf den Leib rücken — er hat ja gottlob noch einen —, wollen wir feststellen, daß er in verschiedenen Bedeutungen erscheint, die gern verwechselt werden und deren tiefere Zusammenhänge nicht vorschnell und allzu einleuchtend simplifiziert werden dürfen. Mit dem Endergebnis der Sentenz: Der Gegenstand ist heutzutage vernichtet, aufgelöst, seine Aussagekraft erschöpft. So sagt man doch, oder so sagt es sich schon von selbst.

Da ist also zunächst der Gegenstand als Objekt der physikalischen Forschung, die als bestürzendes Ereignis unser Aeon aufreißt. Wir haben es zuletzt nur mehr mit Zeichen und Formeln zu tun, mit Gleichungen hohen und höchsten Grades, in denen der Mensch, der sie mit staunenswerter Geisteskraft angesetzt und errechnet hat, nicht mehr sich selbst begegnet (Heisenberg).

Dann ist da der Gegenstand als Objekt der spekulativen Philosophie, die Statuierung des Nicht-Ich gegenüber dem Ich, das Thema des deutschen Idealismus, das mit anderen Vorzeichen — hüten wir uns vor Wertungen — im dialektischen Materialismus wiederkehrt und in jeder ontologischen und phänomenologischen Bewußtwerdung nachwirkt. Erst das Existenzdenken Kierkegaards, das den Erkennenden in den gesamten Bereich des zu Erkennenden einbezog, lieferte — in unserem Säculum erst eingeholt — nein, nicht die dialektisch-synthetische Überwindung, sondern den völlig neuen Ansatzpunkt zu Denken und Verhalten, welche Situation für den Standort unseres engeren Bereiches, den einer „gegenständlichen", einer „Existenzmalerei", fundamentale Bedeutung hat.

Endlich ist da der Gegenstand als die Fülle der wahrnehmbaren Begegnungen im unausweichlichen Schicksalsbereich von Raum und Zeit, die wie eh und je Erlebnis des Menschen ausmachen und die Anschauung des Malers speisen. Wann immer ich als Maler das nüchtern-sachliche Wort „Gegenstand" ausspreche, muß ich lächeln darüber, was alles es umfaßt vom Stuhl aus der Möbelhandlung bis zum Menschenantlitz, von der Blume bis zum Gestein und vom Gestirn bis zum verborgenen Leben der Mikroben. Nun, darauf beruft sich gleicherweise der „Abstrakte", der „parallel zur Natur" gestaltet oder gar radikale Spontaneität beansprucht. Die Möglichkeit des „Bildes" als solche aber gegenüber dem „Begriff", das Abheben des Bildes von der Wirklichkeit, ist an sich schon voller Geheimnis, aus welchem sich Kunst bereits in der geringsten Aktion echter gestaltender Mittel gebiert. Funktionell sind durch Erfindung und Verbreitung der Fotografie erhebliche Verschiebungen eingetreten, prinzipiell jedoch ist dadurch keinerlei Bildfindung erschüttert. Eine mit aller Ausführlichkeit und Akribie dargestellte Vedute des Canaletto ist zugleich voller Schrift und Zeichen, Signum einer vom Geist geführten Menschenhand nicht minder als die Vehemenz van Gogh'scher Weltergreifung. Der Verfall ist erst dort eklatant, wo Zeichen und Bezeichnetes in keiner mitteilbaren Relation mehr stehen, die ja entgegen propagiertem Irrtum auch in der sublimsten, dingfernsten Zeichenschrift der Asiaten noch herrscht. Ein anderes Beispiel: die naive Vorstellung und Darstellungsabsicht des Zöllners Rousseau ist zugleich voll höchster künstlerischer Intelligenz, und es ist weder Witz noch Zufall, weder Rückfall noch retardierendes Moment, daß sich der kühnste Schrittmacher unserer Zeit zu ihm bekannte und daß der Douanier seither seinen Platz in der ersten Phalanx der Moderne einnimmt.

Es würde nebenbei eine eingehende Untersuchung brauchen und lohnen, den Bedeutungswandel der bildnerischen Begriffe und ihres Gehaltes zu konstatieren, die sich unter der Hand nicht selten in ihr Gegenteil verkehrt haben. So vor allem ist „Realismus" zur Bedeutungslosigkeit zerdehnt. „Abstraktion" meinte doch eben noch den abgelösten Bereich der Begriffe, und von „Weltanschauung" spricht man, wo nur mehr gemeint und nichts angeschaut wird.

Doch kehren wir zu den Determinierbarkeiten der Malerei zurück. Immer handelt es sich um die Ordnung der Bildelemente auf der Fläche aus unserer Imaginationsfähigkeit und Existenzverhaftung, um eine Kunst, „die dem Viereck und dem Kosmos gerecht wird" (Meyer-Amden). Die Vielfalt solcher bildnerischen Möglichkeiten ist in jeder Art Malerei, durchaus auch in der gegenständlichen, unausschöpfbar, und die Erfahrung belegt dies mit einer Fülle divergentester Gestaltungsvollzüge, die sich, womöglich benachbart, zu gleicher Zeit überschneiden. Das überaus wichtige abstrakte Element will mir jedoch immer im Sinnzusammenhang des Darstellbaren eingeschlüsselt und nie pur herausstellbar erscheinen, ebensowenig wie wir Menschen nicht aus dem Drama des Menschseins, aus Raum und Zeit der Geschichte, herauszutreten vermögen.

Diese unsere geschichtliche Kontinuität stellt gleichwohl zu allen Epochen in schicksalhaften Konstellationen verschiedene Aufgaben, und es wäre ein Irrtum, wenn nicht böswillige Dummheit, zu bestreiten, daß der Auftrag diesmal an die abstrakte Malerei ergangen wäre. Seit einem halben Jahrhundert hat sie alle erdenklichen und unerdenklichen Formen und Substanzen durchexerziert. Wieviel davon findet sich bei Kandinsky nicht nur vor-, sondern durchgebildet, jenem Kandinsky, der den „abstrakten Pol" entdeckte und wie keiner vor und nach ihm die Konsequenzen ergriff und durchstand. Vergessen wir nicht, daß er selbst deutlich und generös alle Möglichkeiten des Gestaltens zwischen den Polen des Abstrakten und des Realen offenhielt, sehr im Gegensatz zu manchem totalitären Apologeten des Abstrakten. Zuweilen geht diesen mit der Begeisterung des Fortschrittélans die Besinnung durch — keineswegs zu verallgemeinernder Grenzfall —, mit geradezu naivem Fanatismus werden dann die Fahnen der neuen Zeit gehißt und will man im Zeichen absoluter Emanzipation das unentrinnbar tragische Lebenskonzept des Menschen in einem anderen, nämlich abstrakten Arkadien abgeschafft wissen. — Das „eritis sive Deus" wird zu keiner Erdenzeit gelten.

Notwendig rühren wir damit an den Glauben. Den Glauben, daß die Wirklichkeit uns zur Bewältigung aufgegeben ist, und daß keines Ingeniums Geist und Kraft je ausreicht, die Möglichkeit ihrer darstellenden Gestaltung auszuschöpfen, die immer zugleich Verwandlung und Durchsichtigmachen bedeutet.
Die nicht unberechtigte Frage nach den symptomatischen Leistungen derzeitiger gegenständlicher Malerei entscheidet gleichwohl nicht gegen ihr Potential. Derlei ist nicht statistisch zu belegen. Selbst wenn sie jetzt zu Schwäche und Gewichtlosigkeit verurteilt wäre, könnte dies auf anderer Ebene die Rolle spielen wie der „Atheismus als Läuterung" (Simone Weil), die Ausschaltung des Salbaders, die zu einer aus dem Ursprung erneuerten Anstrengung zu führen vermöchte. Aber auch die Superatombombe unserer Ängste, Zeitkorrelat jener arkadischen Träume, kann das Ordnungsgefüge der Weltaggregate noch in der radikalsten Zerstörung nur bestätigen.
Unter solchem Aspekt gibt es für den Maler weder geringfügige noch erledigte Aufgaben, und jegliches mit redlichem Ernst ergriffene Darstellen rührt ans Erhabene. Für uns ist — mit Kassner — die Erde kein x-beliebiger Stern unter Sternen. Noch setzen wir die Zeitenwende nach dem einzig offenbarenden Ereignis, und die Ebenbildlichkeit des Menschen, die Personalität in der Weltenordnung bedeutet nicht anthropozentrische Überheblichkeit, sondern Anerkennen von Maß und Mitte. Eben noch hat ein großer Sehender unter uns gewohnt, der dies alles in der Fülle unvergleichlicher Bildkraft bewahrte; dem Namen Rudolf Kassner gilt mein ehrfürchtiges Gedenken.
Für uns Hiesige gibt es keine pure Transzendenz, und gerade das durchaus mystische Faktum der Kunst erfordert Ordnung, Disziplin und Unterwerfung. Die Meister dieser und jener Observanz ziehen es vor, vom Handwerk zu reden, statt sich auf die unkontrollierbare Inspiration auszureden und sich mit mystifizierender Willkür zu drapieren. Die letzten Entscheidungen aber fallen nicht aus einem Abwägen von pro und contra, sondern aus schicksalhafter Bestimmung, und das Unwägbare bleibt unberedbar.
Sehr verehrter Herr Doktor: darf ich zum Schluß noch zwei Zitate hersetzen. Ich kenne kein eindringlicheres und klareres Malerbekenntnis als die knappen berühmten Sätze Beckmanns:
„Es gibt kein Rezept für Kunst. Das Maß der Intensität des Betrachters ist das Entscheidende. — Glücklich ist derjenige, welcher begriffen hat, daß die uns gegebene Wirklichkeit das größte Mysterium unserer Vorstellung ist. — Willst Du das Unsichtbare kennenlernen, ergib Dich mit ganzem Herzen dem Sichtbaren."
Und aus einem früheren KUNSTWERK-Heft schreibe ich eine Briefstelle Rilkes ab: „— ich habe also, während der Kriegsjahre oft genau dieses zu erleben gemeint, dieses Ausfallen des Gegenstandes. — Es gehört eine Obstination von Städtern dazu zu behaupten, es existiere nichts mehr: ich kann mit Deinen kleinen Himmelsschlüsseln ganz von vorne anfangen, wirklich, nichts hindert mich, alles unerschöpflich und unverbraucht zu finden: wovon sollte Kunst je ausgehen, wenn nicht von dieser Freude und Spannung unendlichen Anbeginns."

Werner Berg

Frans Masereel
Der Boxer, 1921



Die Natur an sich hat keine Bedeutung, sie gibt nur dem Künstler den Vorwand, sich auszudrücken.
Gustave Moreau

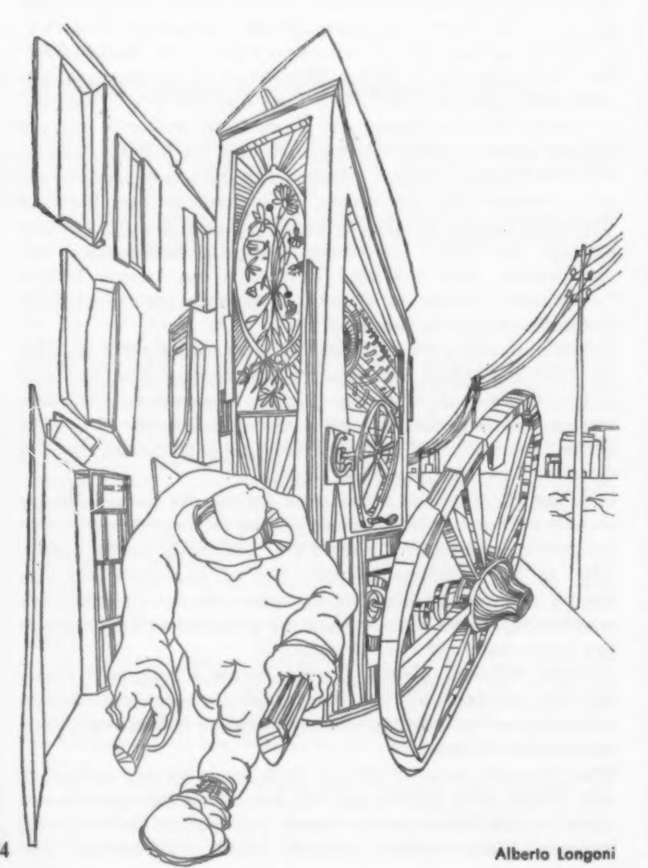
Die Bilderwelt Frans Masereels

Frans Masereel, der am 31. Juli 70 Jahre alt wurde, ist der große Meister des Schwarz-Weiß-Holzschnittes. In dieser Technik drückten sich Schärfe und Widersprüchlichkeit aus, in den Antithesen von Schwarz und Weiß spiegelt sich der Kampf zwischen Licht und Finsternis.
„Die Lebensalter", „Dance macabre", „Die Passion eines Menschen", „Historie sans paroles" — diese Büchertitel machen den Kreis der Themen des Künstlers sichtbar. Er entwirft das Bild des Menschen, der hineingestellt ist in soziale Auseinandersetzungen, aber auch in die grundsätzlichen Fragen des Lebens.
Masereel knüpfte da wieder an, wo die „Biblia pauperum" den Schreibunkundigen des Mittelalters das Heilsgeschehen rein aus der Anschauung begreiflich machte, wo der „Orbis pictus", die „gemalte Welt" des Comenius pädagogische Absicht mit einer bunten Fülle von Sinndeutungen und ins Typische gehobenen Gleichnissen verband. Hier wie auch bei Masereel sind die Bilder aneinandergereiht, verständlich nur in ihren Zusammenhängen.
Mit gutem Recht hat Thomas Mann darauf hingewiesen, wie in dieser Methode von Masereels Bildergeschichten Elemente der frühen deutschen Holzschnittkunst mit starken Anregungen des Films zu einer neuen Kunstform verschmelzen. Auf die Frage, ob man die Wirklichkeit unseres Daseins heute überhaupt noch gültig in der Kunst einfangen könne, antwortete B r e c h t: „wenn es gelingt, sie als u n v e r ä n d e r l i c h darzustellen."
Der Titel eines seiner frühen Bildromane ist für Masereel bezeichnend: „Grotesk-Film". Bild folgt hier auf Bild in der abgehackten Stakkato-Manier der Stummfilme. Souverän und mit kühnem Zuschnitt beherrscht hier Masereel die Methode kubistischer Montierung. Häuser schieben sich ineinander, Maschinensäle, bewegte Menschenmassen in Großstadtstraßen. Seelische Vorgänge werden unmittelbar veranschaulicht. Buchstäblich entspringen den Köpfen und Herzen Ideen des Machtstrebens und der Eitelkeit, gute und böse Triebkräfte des Lebens. Brutale Projektionen trennen in dieser durcheinandergerüttelten Welt das make-up von der Substanz.
Zeit seines Lebens hat sich Masereel auch direkt mit Problemen des Films beschäftigt. Von seinen Bilderromanen „Die Idee" und „Mein Stundenbuch" drehte er größere Filmstreifen; 1938 arbeitete er mit Jean Cocteau an einem gemeinsamen Film „Die Sphinx" und noch 1949 entwarf er Kulissen und Kostüme für „Die Göttliche Tragödie" von Abel Gance.
In seinen Holzschnitten setzte etwa Anfang der fünfziger Jahre ein Altersstil mit lyrisch-melancholischen Momenten und runderen, weniger kantigen Konturen ein. Sein Strich wurde malerischer. In großformatigen Blättern ehrt er Baudelaire und Verhaeren, denen er wichtige Anregungen verdankt. Sein Schaffen erhielt allegorische Züge. Neben die graphischen Bilderzählungen traten mehr und mehr Einzelblätter.
In vielen Arbeiten, gerade aus den letzten Jahren, setzt Masereel sich mit der biblischen Ikonographie auseinander. Soziale und religiöse Freiheitssehnsucht verschmelzen in Masereels Werken zu einer Einheit.
Weil Masereels Schaffen mit dem Buch von je her eng verbunden war, haben viele Dichter sich mit ihm auseinandergesetzt und seine Veröffentlichungen mit Texten begleitet, so Stefan Zweig, Hermann Hesse, Romain Rolland, Rudolf Hagelstange. Den

schönsten Essay über ihn hat Thomas Mann geschrieben. „Masereels Kunst verdankt ihnen (den Erschütterungen des Krieges) die Vergeistigung oder, was dasselbe ist, Europäisierung, sie verdankt dieser Heimsuchung das soziale und menschliche Pathos, den warmherzigen Kritizismus, die symbolische Konzentriertheit, die sein Werk zu einem Spiegel der Laster und Lächerlichkeiten, der Verworrenheiten und Reize unserer Epoche gemacht haben ... Seine Gegenstände ... sind von tapferer, froher, spottender und anklagender Lebensnähe, einer ganz erlittenen Modernität."

Elmar Jansen

Prinzipiell ist jede Veränderung des Objekts erlaubt, die sich durch ausreichende Gestaltungskraft ausweisen kann. Max Beckmann



Alberto Longoni

Wenn man glaubt, man müßte zuerst die Natur gründlich studieren, um zum Bilde zu gelangen, so ist dies ein großer Irrtum — wir müssen vorerst den Begriff kennen, um uns aus der Natur holen zu können, was wir notwendig haben. Adolf Hözel

Der Bildhauer Gerhard Schreiter

Trotz deutlicher Lebensnähe der Gestalten und Figurengruppen sind die Arbeiten des Bildhauers Gerhard Schreiter nicht Abbild eines Modells in einer bestimmten Aktion, sondern Umsetzung eines Objektes in plastische Form. Das Individuelle ist konzentriert, schon bei dem „Knabenköpfchen" von 1948. Dies trifft noch mehr für den „Kopf von Ernst Reuter", 1955/56 zu. Absolute Form und eindringliche Porträtähnlichkeit decken sich ebenso in Schreiters „Selbstbildnis", 1957. Was hier und vor allem in den Köpfen der Figurenplastiken typisch ist, bezieht sein Leben aus dem immanenten Individuellen, das ins Allgemeine verwandelt wird. Mann und Frau sind Idole.
Unbewußt geht Schreiter beim Erschaffen seiner Plastiken von den Voraussetzungen aus, daß das Wesen des männlichen Körpers in den Extremitäten, der Schwerpunkt seines Skeletts in der Schulter liegt, während der Schwerpunkt des Frauenkörpers in der Hüfte ruht. Schreiter formt seine Plastiken von deren Rücken her auf sich zu und stilisiert dabei auf das Gebilde eines Tetraeders hin, wobei kein mathematischer Sinn waltet, sondern eine bildnerische Abstraktion v o r jeder sichtbaren Erscheinung. Er sieht bereits in der geistigen Konzeption den die Figur umgebenden Luftraum mit dem Körpervolumen in Wechselbeziehung und löst dadurch die feste Form eines von vier Dreiecken begrenzten Blocks in räumliche Verspannungen auf, und zwar gern in der Weise, daß eine Rundung einen Grad stößt.
Mit dem Einlassen des Negativen in die Positivform setzt die Entmaterialisierung ein. Zu den Arbeiten, in denen diese besonders rein verwirklicht ist, gehört der 1958 geschaffene Entwurf des „Gestürzten" für ein überlebenshohes Mahnmal (Abb.). Was in einem Holzschnitt schon angelegt und in einzelnen Zeichnungen variiert war, nimmt in der Plastik wuchtige Gestalt an. Diese Engel-Figur ist ein raumkörperliches Gebilde, in ferner Verwandtschaft an den „hingeworfenen Jüngling" von Lehmbruck erinnernd.
Solchen ausdruckstarken, weil einzig auf die Identität von geistiger Vorstellung und deren Umsetzung in plastische Form gestellten Werken reihen sich mehrere Reliefs an. Auch Torsen sind für Schreiter eine Äußerungsmöglichkeit, doch nicht die letzte. Sie werden meistens in nachfolgenden Fassungen des gleichen Figurentyps zu entwickelteren Gestalten „erweitert" — ähnlich den Entwürfen aus Wachs oder Gips für die oft Jahre später ausgeführten Großplastiken in Bronze oder Zement.
Wenn sich Schreiter, der im August 1959 sein fünfzigstes Lebensjahr vollendete, die von großen Vorbildern vollzogene Synthese von Inhalt und reiner Formsprache auf seine Weise neu erwarb, dann mit Hilfe einer bildnerischen Erlebniskraft, die selbst den kleinsten und schlichtesten seiner Gebilde plastische Spannkraft verleiht.

Wolfram Mitte



Gerhard Schreiter
Kleine Stehende, Bronze, 1950



Gerhard Schreiter
Prometheus, Zement, 1953

Gerhard Schreiter
Der Gestürzte, Wachsmodell zu einem Mahnmal, 1957



Paolo Ucello

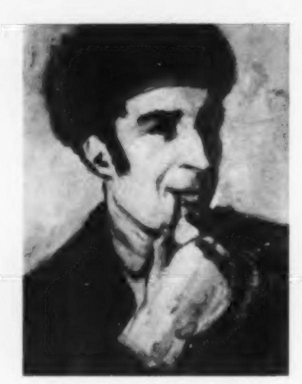
Der Heilige Georg und der Drache

Die Nationalgalerie in London hat für dieses Gemälde einen Preis von anderthalb Millionen DM (125 000 £) gezahlt. Es befand sich jahrzehntelang in der Wiener Sammlung des Grafen Lanskoronsky, aus der es das Londoner Museum durch Vermittlung des Kunstberaters des Prinzen Lichtenstein erwerben konnte. Der poetische, ja märchenhafte Charakter des Bildes erklärt die Zweifel, die manche Kunsthistoriker, z. B. Berenson an der Autorschaft Ucellos hegen. In der National Gallery hängt es jetzt dem großen Schlachtenbild des Florentiner Meisters gegenüber, ein Gegenstand der Bewunderung für alle Besucher dieses Museums, dessen Reichtum vor allem an erlesenen Werken der italienischen Quattrocentomalerei überwältigend ist.





Charlottenburger Schloß, Berlin:
Karl Schmidt-Rottluff
Selbstbildnis, 1910



Charlottenburger Schloß, Berlin:
August Macke
Bildnis Franz Marc



Charlottenburger Schloß, Berlin:
Raoul Dufy



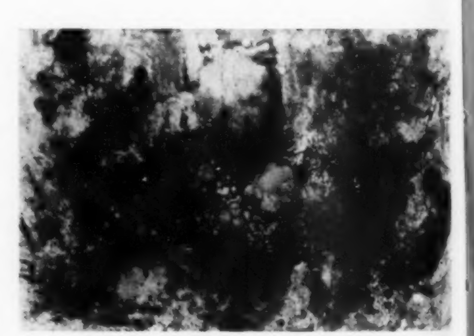
Hamburger Künstlerclub „Die Insel":
Ursula Bluhm, 1959



Hamburger Künstlerclub „Die Insel":
Bruno Goller, 1955



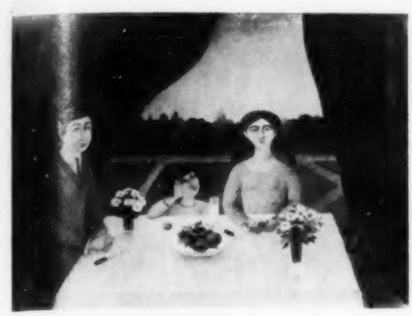
Kunstverein Hamburg:
Alexander Calder



Hamburger Künstlerclub „Die Insel":
Armin Sandig, 1958



Stadthalle Wolfsburg:
Bernhard Heiliger, 1959



Hamburger Künstlerclub „Die Insel":
Gyorgy Stefula, 1956

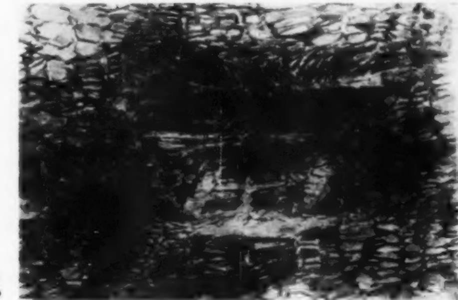


Hamburger Künstlerclub „Die Insel":
Dorothea Stefula, 1954



Kunstverein Hamburg:
Friedrich Ahlers-Hestermann, 1913

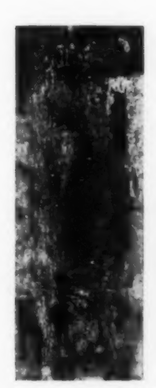
AUSSTELLUNGEN



Galerie „Der Spiegel", Köln:
Hann Trier, 1959



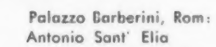
Galerie Schmela, Düsseldorf:
Wols



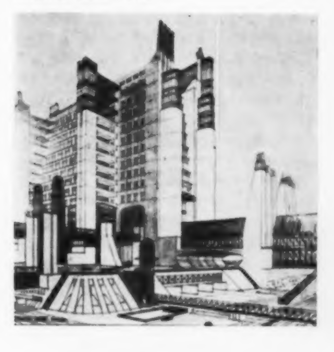
Galerie Parnass, Wuppertal:
K. F. Dahmen, 1958

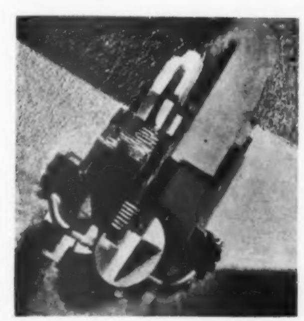


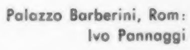
Galerie 22, Düsseldorf:
Gerhard Hoehme, 1959



Palazzo Barberini, Rom:
Antonio Sant' Elia

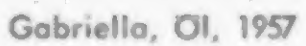






Palazzo Barberini, Rom:
Ivo Pannaggi





Gabriella, Öl, 1957





Engel, Gouache, 1958

WIR STELLEN VOR: Georg W. Chaimowicz

Georg W. Chaimowicz wurde 1929 in Wien geboren; der Zehnjährige flüchtete mit den Eltern 1939 aus Österreich über den Ozean nach Kolumbien. Dort — in Bogota — studierte er an der Akademie der Schönen Künste. 1948 zurückgekehrt, arbeitete er in den Ateliers von Pauser und Böckl. In seinen Grafiken ist er ein Erbe der Tradition der Klimt, Schiele, Kokoschka, in seinen Ölbildern vor allem von der Welt der Psalmen und von einer Kafka verwandten Spiritualität erfüllt, und in seinen Gouachen am stärksten visionär. Quallige Monstren, die etwas an den Golem Meyrinks, an die Lemuren des Kafka'schen „Prozeß" und an die Prager Altstadt erinnern, beherrschen ihn. Eine Ausstellung in der Galerie André Weil in Paris machte vor einiger Zeit auf den Künstler aufmerksam. W. Sch.



Sitzende weibliche Figur, Feder, 1958

DIE EUROPÄISCHEN FAUVES

„Triumph der Farbe" — so nennt sich eine der anregendsten und beglückendsten Ausstellungen dieses Jahres; bis Mitte November ist sie in Berlin, in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu sehen, nachdem sie zur Sommerszeit in Schaffhausen, in den oberen Räumen des Museums zu Allerheiligen gezeigt worden war. Sie umfaßt vor allem französische und deutsche Gemälde aus dem Jahrzehnt vor dem ersten Weltkrieg sowie gleichzeitige Werke skandinavischer, holländischer und schweizer Herkunft. Die Maler dieser Bilder nennt der üppige, viele Farbtafeln enthaltende Katalog die europäischen Fauves.

Die Bezeichnung „les fauves", „die wilden Tiere", geht auf den Spottnamen zurück, den ein Kunstkritiker im Anblick einiger Bilder auf der Ausstellung des Pariser Herbstsalons 1905 geprägt hat, Bilder, mit denen eine Phalanx junger, damals fast unbekannter Maler die Grundlagen der abendländischen Kunst in Frage zu stellen schien, und die einen Sturm der Entrüstung entfesselten, wie man ihn in solcher Stärke seit dem ersten Auftreten der Impressionisten anno 1874 nicht mehr erlebt hatte: diese Bilder, fand man, hätten keine Beziehung zur Malerei, glichen dem Spiel eines Kindes, das sich mit der Farbschachtel übt, die es zu Weihnachten geschenkt bekommen hat. Man sprach von einer „Raserei in Farben".

Einer der ganz wenigen Besucher, den die wilden und neuartigen Bilder in den Bann zogen, war ein junger deutscher Maler, der wegen der Manet-Ausstellung, die gleichfalls im Herbstsalon 1905 stattfand, nach Paris gekommen war: Hans Purrmann. Vor allem beeindruckten ihn die Werke eines Malers namens Henri Matisse. Eines seiner Bilder stellte ein offenes Fenster mit Ausblick auf das Meer bei Coullioure dar; es ist auf der Ausstellung „Triumph der Farbe" zu sehen. „Breitflüssig gemalt", schrieb Hans Purrmann, „ohne den Eindruck neoimpressionistischer Technik zu vermitteln, mit fast rein den Tuben entnommenen Farben, denen jedoch nicht mehr das materielle Aussehen anhaftete und die eher ein koloristisch mildes Licht der ganzen Leinwand provozierten. Neben gewagten Tiefen äußerstes Weiß, das Ganze aber einer expressiven Zeichnung untergeordnet, die in schärfsten Achsen alle Volumen sicher und harmonisch ausbalancierte . . ."

Matisse galt als Haupt der jungen Maler, die mit ihm damals ausstellten. Wegen seiner Intelligenz nannten ihn die Kameraden „le docteur". In Schaffhausen wurde ihm der Festsaal eingeräumt, den seine sechzehn Bilder mit ihrem Farbglanz, ihrer Ausgeglichenheit und Poesie erfüllten. Der Revolutionär von einst wirkt heute wie ein Klassiker, der einen Platz neben Poussin und Ingres beanspruchen darf.

Zu Matisse hatte sein Lehrer Gustave Moreau gesagt: „Sie sind im Begriffe, die Malerei zu vereinfachen." Aus der Klasse Moreau kam auch Albert Marquet, der zusammen mit seinem Freunde Matisse viele Kilometer Dekorationsarbeit für die Weltausstellung 1900 ausführte. Sein Bild „Die Aktklasse", das auf der Ausstellung zu sehen ist, hat er 1898 in der Ecole des Beaux Arts bei Moreau gemalt. Sein 1904 entstandener „Sergeant der Kolonialtruppe" läßt an den Zuavenleutnant Milliet von van Gogh denken. Ganz er selbst ist er in etwas späteren Bildern wie „Nationalfeiertag in Le Havre", „Pont St. Michel", „Provinzbahnhof" u. a. Bei Marquet ist das impressionistische Erbe noch stark spürbar. In Hokusai, dem schon Manet, Degas, Monet und Seurat entscheidende Anregungen verdankten, verehrte er seinen Meister, mit dem er in der Kunst des Weglassens und der nonchalanten Freiheit der Pinselführung wetteiferte. Grau und Schwarz in differenzierten Tönungen spielen bei ihm eine Rolle. Wie der japanische Meister war er ganz der Beglückung des Sehens und Beobachtens hingegeben. Im Sommer 1906 hielt er sich in dem Strandbad Sainte Adresse auf, zusammen mit Raoul Dufy. Schade, daß man seinem Sainte-Adresse-Bild nicht mit einer der gleichthematischen Darstellungen Dufys konfrontiert hat.

Auch Dufy stand dem Impressionismus immer nahe, obwohl er beteuerte, daß für ihn der impressionistische Realismus seinen Reiz verloren habe, seit er das Bild „Luxe, calme et volupté" von Matisse gesehen. Bezeichnend für ihn ist der Ausspruch: „Die Augen sind dazu gemacht, um alles zu tilgen, was häßlich ist." Die unbeschwerte Heiterkeit seiner Bilder läßt uns teilhaben an der „innerlichen Freude" ihres Schöpfers.

Gleichfalls in Le Havre geboren wie Dufy, aber zwei Jahre jünger als dieser, wurde Othon Friesz; er kam als Zwanzigjähriger nach Paris und studierte bei Bonnat, dessen Akademismus ihm nicht behagte. 1904 stellte er im Herbstsalon aus. Selbst ein begeisterter Fauve, bewog er seinen Freund George Braque, sich dem Fauvismus anzuschließen. Beide reisten 1906 zusammen nach Antwerpen. Auch in La Ciotat an der Cote d'Azur und in L'Estaque bei Marseille malten sie zusammen. Friesz' arabeskenreiche „Landschaft bei La Ciotat" (1907) weist bereits auf die Wendung zum Barocken hin, die Friesz' spätere, nachfauvistische Entwicklung eingeschlagen hat.

Die rotglühenden Landschaften, die Braque im Süden gemalt hatte und 1907 im Herbstsalon ausstellte, erregten die Bewunderung des deutschen Kunstschriftstellers und Sammlers Wilhelm Uhde, der sie alle erwarb. „Von Anfang an war mir bewußt, daß hier die höchste Qualität im Sinne einer unsterblichen Tradition mit dem vollendeten Ausdruck des Zeitgefühls sich verband." Dieses Urteil Uhdes bekräftigen die auf der Ausstellung gezeigten Landschaften. Auf einer von ihnen (aus Genfer Privatbesitz) deutet sich bereits Braques Wendung zum Kubismus an, die sich 1908 vollzog.

Während Braque betonte, „Ich bin durchaus kein revolutionärer Maler", trumpfte Maurice de Vlaminck, den der Schriftsteller Mac Orlan den „Maler-Delegierten des Proletariats" nannte, mit revolutionärer Gesinnung auf. „Ich übertrieb alle Töne", bekannte er. „Ich verwandelte alle mir irgend wahrnehmbaren Gefühle in einen Rausch reiner Farben." Sein Vorbild van Gogh war ihm nach eigenem Geständnis lieber als sein Vater. Mit seinem „fauvisme pathètique" steht Vlaminck dem deutschen Expressionismus nahe. Auf der Ausstellung ist er mit zehn Bildern vertreten, wie auch sein Jugendfreund André Derain, der Zuckerbäckersohn aus Chatou, der mit Vlaminck die „Schule von Chatou" gebildet hat; sie ist gewissermaßen der linke Flügel der Fauves.

Derains fauvistische Werke, von denen einige — wie der „Hafen von Collioure" 1905 — noch neoimpressionistische Spuren aufweisen, besitzen eine spontane Expresssivität, die Derains späteres Hinneigen zur klassischen Tradition als Versagen bedauern läßt.

Auch der Holländer Kees van Dongen, der 1897 als Zwanzigjähriger nach Paris kam und sich 1905 den Fauves anschloß, leistete sein Bestes in der fauvistischen Phase. Mit Bildern wie „Weiblicher Akt" (aus dem Wuppertaler Städtischen Museum) und „Clown" gab er ein Versprechen, das er mit seinen späteren mondänen Porträts nicht einlöste.

Die Ausstellung „Triumph der Farbe" macht uns auch mit Bildern der sog. „Fauves apprivoisés", der gezähmten Fauves bekannt. Es sind dies Camoin, Manguin, Marinot, Puy und Valtat. Sie scheuten vor den Kühnheiten der führenden Fauves zurück und schlugen einen mittleren Weg ein, der eher die Zustimmung des Publikums fand. Als stärkste Begabung unter ihnen erweist sich Manguin, der sich Cézanne zum Vorbild nahm.

Die deutsche Parallelbewegung zum Fauvismus ist der Expressionismus der „Brücke". 1905, im gleichen Jahr, in dem die Fauves als Gruppe die Öffentlichkeit durch ihre unkonventionellen Bilder im Pariser Herbstsalon erschreckten, schlossen sich in Dresden vier junge Maler: Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff und Beyl zusammen. Ihrer Gruppe, die sich den Namen „Brücke" gab, traten ein Jahr später Emil Nolde und Max Pechstein bei. Die Brücke-Maler der ersten Stunde: Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff waren in Schaffhausen in einem Saal vereinigt. Dabei zeigten sich Kirchner und Schmidt-Rottluff ihrem Kameraden Heckel in einer Weise überlegen, die vielleicht nicht ganz dem wirklichen Rangverhältnis entspricht; man hätte für Heckel unschwer stärkere Bilder wählen können. Er ist übrigens nur mit drei Werken repräsentiert, Kirchner und Schmidt-Rottluff hingegen mit je fünf.

Emil Nolde und Max Pechstein waren in Paris gewesen. Nolde fühlte sich eher enttäuscht von dem Aufenthalt: „Paris hatte mir wenig gegeben, während ich soviel erhofft hatte." Für seine drei auf der Ausstellung gezeigten Bilder (alle aus den Jahren 1910/11) waren eher Munch und Ensor von Bedeutung gewesen.

Pechstein hielt sich 1907/08 in Paris auf und lernte dort Kees van Dongen kennen, an den sein Bild „Die gelbe Maske“ erinnert, das stärkste unter den drei, die von ihm ausgestellt sind.

Auch auf den Bildern der in München lebenden Russen Jawlensky und Kandinsky triumphiert die Farbe. Beide hatten in Paris die Fauves kennen gelernt, Jawlensky hatte sogar im Herbstsalon 1905 zehn seiner Bilder ausgestellt. Beide entwickelten einen Malstil, den man als bajuwarisch-russischen Fauvismus bezeichnen könnte; in ihm verband sich der farbige Flächenstil der Fauves mit Elementen der russischen Volkskunst und der altbayrischen Hinterglasmalerei. Zu ihrem Kreis gehörten zwei mit ihnen eng befreundete, hochbegabte Malerinnen: Gabriele Münter und Marianne von Werefkin, die ein Interieurbild Kandinskys zusammen auf einem Sofa darstellt. (Kandinsky hat dieses Bildchen Paul Klee geschenkt, dessen Sohn Felix es der Ausstellung überließ.)

Kandinskys wie von innen glühende Farben sind verhaltener als die Farben Jawlenskys, deren Leuchtkraft ein Maximum von Intensität erreicht, besonders in den verschiedenen Rots. Neben Kandinsky und Jawlensky wirken die Bilder von August Macke und besonders von Franz Marc merkwürdig blaß. Unter den Gemälden, die die fauvistischen Beiträge Hollands, der Schweiz und Skandinaviens dokumentierten, erregte vor allem Piet Mondrians „Rote Wolke“ meine Bewunderung. Wenn ich sie als das schönste Bild der Ausstellung preise, bin ich mir der Subjektivität dieser Aussage bewußt. L. Z.

KUNSTBRIEF AUS NORDDEUTSCHLAND

Im Mittelpunkt der hoch- und spätsommerlichen Kunstereignisse im norddeutschen Raum stand eine Ausstellung neuer Mobiles und Stabiles von Alexander C a l d e r, die der K u n s t v e r e i n i n H a m b u r g veranstaltete. Die Ausstellung war vom Stedelijk Museum in Amsterdam arrangiert worden und geht von Hamburg aus, wo sie ihre deutsche Premiere hatte, weiter nach Krefeld (13. 9.—25. 10. 59), Mannheim (7. 11.—13. 12. 59), Wuppertal (10. 1. bis 21. 2. 60) und Zürich (5. 3.—17. 4. 60). Calder kam zu ihrer Eröffnung nach Hamburg. Mit festem Griff packte der 61jährige, eine massive Gestalt mit schlohweißem Haar und frisch gerötetem Gesicht, freimütig und unkonventionell, mit einem leuchtend roten Hemd bekleidet, das einen wirkungsvollen Kontrast bildete zu den asphaltschwarzen Stabiles, diese zentnerschweren Eisenskulpturen an, um sie noch vor Ausstellungsbeginn nach seinen eigenwilligen und zielsicheren Gesichtspunkten umzustellen. Schon um 1932, als er in Paris im Kreise seiner Freunde Mondrian, Arp und Miró lebte, hatte Calder seine ersten beweglichen Plastiken geschaffen, die später den Namen „Mobiles“ erhielten. Fast gleichzeitig entstanden auch schon die frühesten „Stabiles“. Die Mobiles aber setzten sich eher durch und begründeten Calders Ruhm. Mit ihnen führte er das Element der Zeit unmittelbar in die Plastik ein. Nicht zu Unrecht hat man diese geistvoll ausgeklügelten und wohlabgewogenen Schöpfungen aus Draht und farbigen Metallplättchen, die wie abstrakte Zweige, Blüten, Fische und Sterne von der Decke herabhängen oder an lichten Gestellen befestigt im Freien schweben und vom Wind oder Lufthauch bewegt werden, als Äolsharfen bezeichnet. Man muß diese Zeugnisse einer spielerischen und tiefgründigen Phantasie antippen oder von einem leisen Lufthauch anrühren lassen, um ihre seltsam lang ausschwingenden, oft unvorherzusehenden Bewegungen vollkommen zu erfassen. Derartige Schwingungen sind aber keineswegs zufällig, sondern vom Künstler, der ja als bastelnder Techniker und Ingenieur begann, gleichsam im Experimentieren mit dem Zufall genau berechnet und aufeinander abgestimmt. Sie durchziehen die Gebilde in wellenartigen oder stakkatoförmigen Rhythmen und verleihen ihnen den Charakter künstlicher und doch höchst lebendiger Zauberwesen. — Die große Überraschung der Hamburger Ausstellung aber sind nicht die neuen Mobiles, die das alte Verfahren vielleicht noch vielfältiger und mit stärkeren Farbakzenten fortsetzen, sondern die gewaltigen neuen Stabiles von 1957/59. Sie zeigen einen völlig anderen, nur wenig bekannten Calder und bilden sozusagen das Komplementär zu den lichten, heiteren Schöpfungen, von denen eben die Rede war. Im Vergleich zu diesen Äolsharfen wirken sie wie „moderne Dinosaurier“, deren metallische Fauna unsere Erde im Maschinenzeitalter bevölkert (Georges Salles im Katalog). Bei ihnen handelt es sich um riesengroße, bis zu zwei Tonnen schwere Gebilde aus zusammengeschraubten Eisenplatten, die Schiffsplanken ähneln und tatsächlich in einer amerikanischen Werft nach kleinen Aluminium-Modellen des Künstlers geschnitten wurden. An Ort und Stelle müssen sie jeweils wieder nach den Plänen von einem Monteur, der sich darauf spezialisierte, zusammengesetzt werden. — Mit seinen Stabiles beweist Calder von neuem, daß man mit einem Werkstoff, der bis vor kurzem nicht als „kunstwürdig“ galt, aber dem Geist unserer Gegenwart entspricht, starke, ja zuweilen magische Wirkungen zu erzielen vermag, wenn eine starke, originale bildnerische Konzeption dahintersteht. Die massiven asphaltschwarzen Riesengebilde greifen wie Urtiere oder Urpflanzen oder auch Geheimzeichen in den Raum, umschließen und überbrücken ihn. Manchmal kann man durch sie hindurchgehen wie unter Gewölben oder Brückenbogen, die größte ist drei Meter hoch. Wie bei allen originalen Eisenskulpturen seit Gonzalez handelt es sich ausnahmslos um Unica, Abgüsse, die widersinnig wären, werden nicht gemacht. Die humorigen Titel wie z. B. „Hund“, „Pilz“, „Römischer Reiter“, „Kohlenhändler“ oder „Schwarze Witwe“ umschreiben ihren wirklichen Charakter keineswegs, eher treffen schon Bezeichnungen wie „Kaktus“ oder „Signale“ ihr besonderes Wesen. Stellt man Calders neuen Stabiles etwa vergleichbare Metallskulpturen des zur Zeit in Hamburg lehrenden Berto Lardera gegenüber, wie es Prof. Alfred Hentzen in seiner Eröffnungsansprache tat, so kommt die dynamische Komponente des Amerikaners im Kontrast zum statischen Prinzip des Italieners deutlich zum Ausdruck. Auch in seinen festgefügten und unbeweglich auf dem Boden stehenden Stabiles bleibt Calder im Grunde ein Dynamiker.

Auch der Berliner Bildhauer Bernhard H e i l i g e r ist trotz seiner engen Rückverbindung zur klassischen Plastik kein Statiker, sondern vielmehr ein Dynamiker. Das führte eine ebenso umfassende wie konzentrierte Ausstellung seiner Skulpturen und Zeichnungen von 1945 bis heute vor Augen, die die Stadt W o l f s b u r g in ihrer neuen S t a d t h a l l e inaugurierte und die anschließend noch in Berlin (20. 9.—18. 10. 59) und Mannheim (7. 11.—6. 12. 59) sowie im Ausland gezeigt wird. Stets kennzeichnet Heiligers Kunst ein sehr sensibles Gleichgewicht zwischen organischer Naturform und äußerster Abstraktion. Noch in seinen abstraktesten Figuren ist eine Nähe zur vegetativen Natur, zum pulsierenden Leben deutlich spürbar. Die Spanne zwischen Anschauung und Abstraktion, Abbild und Sinnbild, Figur und Zeichen bildet ein Leitmotiv seines Schaffens. Beide Sichtweisen miteinander zu verschmelzen, ja identisch werden zu lassen, zählt zu seinen bildnerischen Intentionen. Die menschliche Figur spielt in Heiligers Werk eine wesentliche Rolle. Selbst da, wo ihre Gestalt nur noch eine abstrakte plastische Chiffre zu sein scheint — zum Beispiel in seinen Plastiken „Nike“ oder „Vegetative Figur“, „Beschwingte Figur“ oder „Drei Figuren in Beziehung“ —, bleibt eine im antiken Sinne nahezu klassische Vorstellung von Skulptur und Maß erhalten. Für Heiliger bedeutet Plastik in erster Linie „Plastik“, d. h. Umgang mit vollplastischen, volumen- und raumhaltigen Formen auf einer durchaus traditionellen Grundlage. Die genannte „Vegetative Figur“ von 1955 erinnert mit ihrer blatthaft oder zweigartig ausgestreckten Hand von ferne an das alte Daphne-Motiv, ist aber, wie Heiliger einem Freunde gegenüber erklärte, eher als eine „umgekehrte Daphne“ zu verstehen, als „ein Baum, der sich in einen Menschen verwandelt“. Diese Äußerung ist sehr bezeichnend für das gesamte Schaffen des Künstlers. Freie Formen, die sich gleichsam „humanisieren“, und menschliche Elemente, die sich in freie Formen verwandeln, halten einander die Waage. Der Begriff „Verwandlung“ spielt bei Heiliger eine entscheidende Rolle. Die Formen entwickeln und verwandeln sich unaufhörlich, aber organisch aus dem jeweiligen Aspekt, aus dem sie entstanden sind. Sie bilden gleichsam vertiefte Mutationen ihrer jeweiligen Motive. — Zu den interessantesten, auf der Wolfsburger Ausstellung erstmals gezeigten Neuschöpfungen gehört eine „Niobe“ von 1959, die Heiliger aus der Konzeption einer Einzelfigur seiner großen Dreiergruppe für den Deutschen Pavillon der Brüsseler Weltausstellung weiterentwickelte. Außerdem zählen zwei neue Bildnisse dazu, die den „abstrakten Porträtstil“ fortsetzen, den Heiliger vor acht Jahren mit seinem Hofer-Kopf einleitete: die Köpfe Kurt Martins und Heinrich Nordhoffs, die ebenfalls 1959 entstanden. Die schwierige Aufgabe, den Darzustellenden möglichst „ähnlich“ abzubilden und dennoch ein plastisches Werk zu schaffen, das für sich zu bestehen vermag wie eine freie Skulptur, fand hier von neuem eine erstaunliche Bewältigung.

Der Calder-Premiere des Hamburger Kunstvereins ging eine retrospektive Ausstellung voraus, die unter dem Titel „Neben dem Expressionismus: Drei Maler zwischen Hamburg und Paris“ Bilder aus den Vorweltkriegsjahren der drei hanseatischen Maler Friedrich A h l e r s - H e s t e r m a n n (geb. 1883), Fritz F r i e d r i c h s (1882—1928) und Franz N ö l k e n (1884—1918) umfaßte. Diese Künstler verkörperten eine traditionsbewußte Gegenströmung gegen den norddeutschen Expressionismus jener Jahre, die sich am Vorbild der großen französischen Impressionisten, vor allem aber an Cézanne, orientierte und, da ihr eine historische Wirkung versagt blieb, ziemlich in Vergessenheit geriet. Arthur Siebelist war ihr Lehrer, Alfred Lichtwark ihr Mentor gewesen, und Julius Meier-Graefes wegweisende „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ trugen sie in der Tasche, als sie 1907 zum erstenmal nach Paris reisten. Im Café-du-Dôme, einem damals noch wenig bekannten Künstlerzentrum des Montparnasse, kamen die drei Hanseaten um 1910 mit gleichgesinnten Malern wie Purrmann, Moll und Levy in Kontakt, und durch Wilhelm Uhde lernten sie Picasso und den Kubismus kennen. Vor allem aber gerieten sie in den Bannkreis von Matisse, dessen Schulatelier sie besuchten. Doch nur bei dem 1918 gefallenen Franz Nölken, dem wohl stärksten malerischen Talent der Gruppe, hinterließen Matisse und die Fauves deutliche Spuren. Das beweisen seine Aktkompositionen, in denen sich die Entwicklung des großen Vorbildes vom Pastos-Bewegten der fauvistischen Periode bis zu den formklaren Konfigurationen in der Art von „Luxe, Calme et Volupté“ spiegelt, jedoch auf eigene Weise abgewandelt und mit viel Sinn für das malerische Problem seines Leitmotivs „Figur im Raum“. Daneben blieb aber stets auch eine realistisch-impressionistische Grundkonzeption wirksam, die aus der Lichtwark-Tradition herrührt. Auf Fritz Friedrichs hingegen machte Cézanne den entscheidenden Eindruck, wie die Mehrzahl seiner farbsensiblen, aber etwas blassen Bilder der ersten Schaffensphase bezeugt. Später wurde Renoir sein maßgebliches Leitbild, und in seinen letzten Lebensjahren schuf der schwerkranke Maler eine lange Reihe koloristisch blühender Gemälde, die die schmelzartige, sinnenhafte „peinture“ des Franzosen feiern. Auch für Ahlers-Hestermann bildete Cézanne damals das wegweisende Beispiel für Klarheit und Ordnung, wie seine Lahnlandschaften und Bildnisse aus dem Besitz der Hamburger Kunsthalle aus der Zeit des Ersten Weltkriegs veranschaulichen. Zuvor hatte er nach realistisch-impressionistischen Anfängen an der Seine sommerliche Szenen mit Spaziergängern, Pad-

delbooten, Pudeln und Schwänen gemalt, in denen viel vom jugendstilhaften Zauber der scheinbar so sorglosen Friedensjahre vor 1914 einen poetisch-malerischen Niederschlag fand, an den der Künstler im Alter wieder anknüpfte.
Seiner Ausstellungsreihe wegweisender experimenteller Maler von heute, über den im letzten Norddeutschen Kunstbrief (Heft 8/XII) berichtet wurde, ließ der Hamburger Künstlerclub „die insel" im Sommer einen ebenfalls vier Ausstellungen umfassenden Zyklus gegenständlich-figurativer Maler verschiedenster Richtungen folgen, der nacheinander Werke von Bruno Goller, Ursula Bluhm, Horst Skodlerrak und dem Ehepaar Gyorgy und Dorothea Stefula zum erstenmal in der Hansestadt zeigte. Dabei trat Bruno Goller mit vorwiegend neuen Arbeiten wieder als ein höchst eindrucksvoller Outsider hervor, der durch eine eigenwillige Technik der Addition und Verfremdung die Magie der Dinge auf sehr persönliche Weise veranschaulicht. Auch Ursula Bluhm, die Gattin des im ersten Zyklus hervorragend vertreten gewesenen Bernhard Schultze, zeigte sich in ihrer ersten Kollektivausstellung als eine „Sonntagsmalerin" von ebenso origineller wie skurriler Phantasie, deren Tagträume seltsam kleinteilig gesponnen, gestickt, gehäkelt oder gebastelt anmuten und deren spintisierende Zeichnungen ausgesprochen surreale Züge aufweisen. Der aus dem Memelland stammende und seit Kriegsende in Brodten an der Lübecker Bucht lebende Horst Skodlerrak ist ein moderner Miniaturmaler, der meistens kleinste Formate bevorzugt. Seine klaren, weiträumigen Bilder bewegen sich im weiten Bereich zwischen den peintres de dimanche und der pittura metafisica, und die lapidare Verve und heitere Sachlichkeit seiner Malerei machen ihn zuweilen zu einem „Dufy der Ostsee". Auch Gyorgy und Dorothea Stefula verdanken den klassischen Sonntagsmalern wesentliche Anregungen. Auf der Hamburger Ausstellung kam die Verschiedenartigkeit der beiden Künstler, deren Bilder häufig miteinander verwechselt werden, klar zum Ausdruck.
Eine Überraschung, ja Entdeckung bildete die erste Kollektivausstellung von Armin Sandig in Hamburg, die im August an gleicher Stelle stattfand und an die Reihe der „unformalen" Maler wiederanknüpfte. Sandig — 1929 in Hof geboren, seit 1951 in Hamburg ansässig — erwies sich als eine der beachtlichsten koloristischen und zeichnerischen Begabungen unter den Dreißigjährigen hierzulande. Von Anfang an machte sich bei ihm eine ungewöhnliche Sensibilität des Pinsel- und Federstrichs bemerkbar, eine eigenwillige Tendenz zu ebenso flüchtiger wie überlegter „Dispersion" (Max Bense), die gleichzeitig chinesisch, archaisch und tachistisch im Wortsinne anmutet. Bei allen Wandlungen im einzelnen blieb eine derartige Tendenz für Sandigs Schaffen bis heute kennzeichnend und bestimmend. Wie viele gleichstrebende Maler arbeitet Sandig ohne vorgefaßte Ideen oder Reflexionen. Allein aus dem Prozeß des Malens oder Zeichnens entwickeln sich seine Werke, beziehen sie ihren Sinn und Gehalt. Floretthaft vibrierende, schwebend bewegte, Tusche verspritzende Pinsel- und Federstriche bestimmen die Komposition; Farbverläufe, Farbgerinnsel, Farbsprenkelungen und Farbmodulationen ihre koloristische Gestalt. Aus dem Vorgang des „Machens" erwächst die Bedeutung, sie besteht nicht apriorisch, von vorneherein, sondern wird erst aposteriorisch, nachträglich, feststellbar. Auch der Künstler erfährt etwas aus dem Werk, das er selbst geschaffen hat, doch „er weiß es erst nachher", wie Klee einmal sagte. So sind auch die phantasievollen Titel zu verstehen, die Sandig seinen Kompositionen nachträglich verleiht und die doch etwas von ihrem Wesen verraten. „Mistral", „Vorfall", „anläßlich Trompetenstoß", „blüht" oder „a rose is a rose is a rose" (nach Gertrude Stein) bilden dafür charakteristische Beispiele, in denen die tief leuchtenden Farben fluktuieren, glühen und blühen. Auf Sandig folgte im September Gerhard Ausborn, ein 1933 geborener Hamburger, der gerade nach einem dreijährigen Aufenthalt in Paris in seine Vaterstadt zurückkehrte. Ausborn ging aus der umstrittenen Gastdozentenklasse der Hamburger Kunsthochschule hervor, wo er bei Nay seine stärksten Eindrücke empfing. In Paris löste er sich von seinem anfänglichen Vorbild, um zu einer eigenen, sehr sensiblen Malerei vorzudringen, die sich besonders auf dem Felde des Aquarells und der farbigen Zeichnung entfaltete. Sicher gehört Ausborn zu den bemerkenswertesten Nachwuchsbegabungen im norddeutschen Raum.

Hanns Theodor Flemming

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

Die sonst übliche Ausstellungspause, die sich vom Juli bis in den August hinzuziehen pflegt, war in diesem Sommer nicht durchgängig zu beobachten. Mag sein, daß der späte Eröffnungstermin der „Documenta" auch die Dispositionen einiger Museen und Galerien beeinflußt hat.
Beginnen wir unsere Rundreise in Köln. Dort war als bedeutende Ausstellung im Rautenstrauch-Joest-Museum die Schau „Schätze aus Peru" zu sehen, die als ein Pendant zu der voraufgehenden Zusammenstellung Mexikanischer Kunst gedacht war. Leider glückte es nicht, diese beiden Ausstellungen zeitlich zu koordinieren. Beiden Kulturen — der mexikanischen wie der peruanischen — ist gemeinsam, daß ihre Eigenständigkeit mit der beginnenden Herrschaft der Kolonisatoren verloren ging. Pizarro, der spanische Eroberer, stand 1532 an den Pforten des Inkareiches. Die westlichen Ankömmlinge waren geblendet von der goldstrotzenden Pracht der Inkastädte, und sie transportierten alles ab, was ihnen erreichbar war. Die spanische Silberflotte ging unter, was darüber hinaus nach Europa gelangte, wurde eingeschmolzen oder ging in den Raritätenkammern verloren.
So ist uns diese alte Kultur nur aus den Chroniken der damaligen Zeit und aus Gräberfunden bekannt. Alles, was in der Kölner Ausstellung zusammengetragen wurde, ist Kunst für den Totenkult, nicht selten sogar ausschließlich dafür hergestellt. Das gilt für die keramischen Zeugnisse gleichermaßen wie für die Textilien und den Goldschmuck. Das Plakat kündigt das „Gold der Inka" an, doch bildet die Kunst der Inkas nur einen geringen und dabei künstlerisch nicht einmal den bedeutendsten Teil der Ausstellung. Die Herrschaft der Inkas war eine Spätzeit, überschattet — trotz aller äußeren Pracht — von den Anzeichen beginnenden Verfalls, die Blütezeit der peruanischen Kunst wird von den Gelehrten zwischen den Jahren 400 und 1000 (n. Chr.) datiert, bis ins dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hinein hielt sie sich noch auf beachtlicher Höhe.
Die Kunst der peruanischen Indianer scheint eine ausgeprägt statische zu sein, einmal gefundene Formen werden über Jahrhunderte getreu bewahrt, der Reichtum liegt nicht in der Entwicklung, sondern in der Variation des einmal anerkannten Typus. Ganz deutlich läßt sich das an den sog. Steigbügelkrügen beobachten, Wasserkrügen, deren beide obere Öffnungen zu einem Bügel zusammenlaufen, um dann in einem mittleren Rohr zu enden. Diese Krüge wurden zu Porträts und Halbfiguren ausgeformt, stets findet man die gleiche Grundform wieder. Die Qualität läßt sich an der Proportionierung, der Ausschmückung mit Malereien und Flachreliefs ablesen.
Den Hauptakzent der Ausstellung bildet die Goldsammlung des peruanischen Sammlers Miguel Mujica Gallo. Man ist bei dieser Schatzkammer versucht, an den vor Jahren gezeigten Goldschmuck der Etrusker zu denken, doch der Vergleich wäre ungerecht: die Etrusker waren technisch erfahrener, raffinierter. Den indianischen Stücken haftet stets eine gewisse Naivität, nicht selten auch Primitivität an. Um so mehr faszinieren Wirkungen, die mit einfachsten Mitteln dem Material abgewonnen wurden: die dekorativen Ornamente, die großflächigen Formen der Masken, geschmückt mit prachtvollen Türkiseinlagen, die bewegten figürlichen Darstellungen auf feingetriebenen Goldblechen. Da von diesem Goldschmuck zumindest ein Teil auch zu Lebzeiten getragen wurde, da ähnliche Gewebe, wie sie durch die kostbaren Leichentücher auf uns gekommen sind desgleichen benutzt sein dürften, gewinnt man doch indirekt eine Vorstellung von dem Prunk und dem Reichtum, mit dem die vornehmen Indianer sich damals umgeben haben.
Die übrigen Kölner Ausstellungen sind der Gegenwart zugewandt. Der Kunstverein widmete eine Retrospektive dem in Regensburg ansässigen Franz Xaver Fuhr, der dem Kreis der Expressionisten entstammt.
Die Galerie „Der Spiegel" zeigte Arbeiten des jetzt an der Berliner Akademie lehrenden Hann Trier, der vor nunmehr 10 Jahren im „Spiegel" sein Debut hatte. Mit einigen Bildern wird die Entwicklung stichwortartig angedeutet — das Gewicht liegt jedoch auf den neuesten Arbeiten, die tatsächlich das Fazit aus den Bemühungen der vergangenen Jahre ziehen. Erstmals wird hier der die Bilder Triers beherrschende Dualismus von Grafik und Farbe zu einer ausgeglichenen Harmonie vereinigt. Die Strukturen sind selbst Farbe und verschmelzen mit den farblich höchst delikaten Bildgründen zu einer Einheit. Da läßt sich keine Schicht von der anderen abheben, kein Strich existiert ohne die Assistenz der anderen, da gibt es Spannungen, die sich entladen und verschwingen. Ein Jubiläum, das keinen falschen Beigeschmack zurückläßt.
Die Galerie Änne Abels präsentiert erstmals Arbeiten des Italieners Felice Canonico, Jahrgang 1922. Canonicos Technik: Er montiert Leinwand unterschiedlicher Struktur auf Holzplatten, verschiebt sie gelegentlich so, daß sich reliefartige Falten ergeben und beginnt dann auf dem derart präparierten Grund zu malen, zuweilen die gewonnenen Grundformen betonend, zuweilen sie übergehend. Es taucht natürlich sofort die Erinnerung an Burri auf, doch fehlt die Aggressivität, die Härte. Eine nicht zu übersehende perfektionistische Glätte charakterisiert die Bilder, der Zug zum Modischen fällt auf, der sich mit der Machart kaum recht vertragen will.
Von Köln führt der Weg nach Leverkusen, das mit Dr. Udo Kultermann, bekannt als Architekturschriftsteller und als Kritiker, aber auch nicht unerfahren in der Museumspraxis, sicher einen guten Griff bei der Auswahl des Nachfolgers von Dr. Schweicher getan hat. Die Sommerausstellung — Max Bill gewidmet — kam noch ohne seine Mitwirkung zustande. Mit dem Werke Bills war man hier im Westen durch eine große Überschau bekannt geworden, die 1957 auf ihrer Wanderung durch mehrere Städte auch in Duisburg Station machte. In Leverkusen, Industriestadt par excellence, scheint der rechte Ort, eine Schau dieses Mannes zu zeigen, dessen Wirken sich nicht auf die „art pure" allein erstreckt, sondern der in gleicher Weise Architekt wie auch Designer ist. Um so mehr erstaunt war man, in Leverkusen Malerei und Plastik im Vordergrund, die technischen Entwürfe, in ihrer Perfektion von hohem Rang, hingegen nur beiläufig präsentiert zu finden. Zum Nachteile Bills. Denn gerade das Element, das den technischen Entwürfen die Qualität sichert — die bis ins letzte durchkalkulierte Präzision —, gerät den Kunstwerken zum Nachteil, indem das Kalkül den schöpferischen Impuls überspielt. — Ein amüsanter, fast surrealistischer Effekt: die Darbietung in dem verspielten Pseudo-Rokoko-Schlößchen Morsbroich, dessen übermütige, ein wenig kitschige Stukkaturen den mathematisch strengen Arbeiten Bills leicht ironische Lichter aufsetzten.
In Düsseldorf konnte in der Kunsthalle nach vielen Terminverschiebungen doch noch — wenn auch nur für kurze Zeit — die von Hamburg aus auf Wanderschaft geschickte Nesch-Ausstellung gezeigt werden (siehe

KUNSTWERK Heft 5/6/XII). Eine Schau, auf die man viele Erwartungen gesetzt hatte und die dann eigentlich doch enttäuschte. Arbeiten von Rolf Nesch waren in mehreren Künstlerbund-Ausstellungen zu sehen gewesen und hatten als Einzelstücke zumal durch ihren technischen Erfindungsreichtum und ihre Brillanz gefesselt. In der Gesamtschau entdeckte man dann zahlreiche Manierismen, das Gegenständliche wurde oft ins Elegante hinein transponiert („Musik"). Am überzeugendsten wirkte die Grafik, vor allem eben wegen jenes technischen Reichtums. Doch fühlt man sich auch hier an einen Parallelfall wie Hayter erinnert, bei dem sich in gleicher Weise schöpferische und technische Erfindung nicht im Gleichgewicht halten. Diese Einwände schmälern jedoch nicht das Verdienst, die Schau für Deutschland arrangiert zu haben, die es endlich ermöglicht, sich von diesem vielfach anregenden Außenseiter eine auf breiterer Werkkenntnis gestützte Vorstellung zu bilden.
Abgelöst wurde die Nesch-Ausstellung in der Kunsthalle von der Jahresschau der „Rheinischen Sezession". Eine Ausstellung, die nach dem Besuch ein recht ungutes Gefühl zurückläßt: Was gibt dieser Sezession überhaupt noch die Berechtigung, sich als solche zu bezeichnen? Mit diesem Namen verbindet sich immerhin die Vorstellung von Auflehnung gegen den Zopf der Alten. Dieser aber ist hier überall sichtbar. Kaum vorstellbar, daß einmal Geister wie Klee, Max Ernst und Jankel Adler zu den Mitgliedern gezählt haben, sie müßten sich mit ihren Werken aus den zwanziger Jahren noch heute zu den Revolutionären zählen. Ein paar zaghafte Ausflüge in den „Tachismus" — mehr schlecht als recht geglückt — bilden das Alibi für um so mehr unzeitgemäße und mittelmäßige Produktion. Gerechterweise sollen einige „Glanzpunkte" wie die Plastiken von Marcks und Schwippert und Bilder von Peiffer-Watenpfuhl, Pankok und Brunkow erwähnt werden. Doch darf man dabei nicht an die Künstler des Rheinlandes denken, die längst sezessioniert sind (Nay etwa) oder die ihr gar nicht erst beigetreten sind (Gruppe 53). Die Würfel über die heutige Kunst fallen andernorts.
Unter den privaten Galerien erntete Schmela mit einer Sammlung von Wols-Aquarellen viel Beifall. Es wird der Schau, die die Rezensentin leider nicht selbst besuchen konnte, nachgerühmt, daß sie einen guten Querschnitt durch Früh- und Spätwerk vermittelte. Pierre Wilhelm (Galerie 22) präsentierte neue Arbeiten von Gerhard Hoehme. Hoehme, wie stets auf Entdeckung neuer Farbabenteuer aus, experimentiert diesmal mit Farbmaterie, die er von zerstörten Bildern nimmt und wie eine Borke auf neuem Malgrund montiert, diese „Initialzündungen" als Ausgangspunkt für ein neues Bild benutzend. Das führt zu aparten Detaillösungen, ohne im großen Format überzeugend zu wirken. Hoehmes „gemalte" Bilder machen im Vergleich deutlich, wieviel stärker — bei aller lyrischen Verhaltenheit — dort die Spannungen ausgeprägt sind, wie sich Bildabläufe ergeben, Konzentrationen struktureller und farblicher Art, die man bei den Montagen vermißt.
Während Vömel den Reigen der sommerlichen Ausstellungen mit einer Ausstellung neuer Werke von Trökes bereicherte, zeigt Hella Nebelung Arbeiten der Italiener Dorazio und Corpora. Corpora kommt in den dunkleren unteren Räumen mit seinen farbintensiven Studien schlecht zur Wirkung. Dorazio hat seine Malerei völlig auf Strichmusterungen reduziert, die nur von wenigen, minimalen Akzenten unterbrochen werden, und die kaum mehr als tapetenhafte Wirkungen erreichen.
Essen (Folkwangmuseum) bot als Kontrast die strengen Arbeiten von Ben Nicholson in der Zusammenstellung der Kestnergesellschaft. Schließlich sind noch die Ausstellungen des Wuppertaler Parnass zu erwähnen. Sie galten zwei fast gleichaltrigen Malern der informellen Malerei: Karl Fred Dahmen (Jahrgang 1917) aus Stolberg und Otto Greis (geb. 1913) aus Frankfurt, jetzt in der Umgebung von Paris lebend. Die Ausstellung von Dahmen konnte die Rezensentin nicht mehr besuchen, so daß der naheliegende Vergleich entfällt. Greis zählt zu dem sogenannten „Frankfurter Tachistenkreis" (dem auch Götz und Schultze angehörten), der als erste Künstlergruppe internationale Tendenzen aufgriff und damit den eigentlichen Nachholkurs der deutschen Nachkriegsgeneration beendete. Gut in Erinnerung von Greis sind noch jene Bilder der Jahre 1956/57, die mit in teerfarbene Schwärze eingegrabenen, hellen, fast pastellartigen taches arbeiten, höchst poetisch in ihrem verhaltenen Kontrast. In den letzten Jahren war, zumindest hier im Westen, kaum Gelegenheit, neuere Arbeiten von Greis zu sehen. Der „Parnass" zeigte sie nun, zusammen mit einigen älteren aus den vergangenen Jahren. Die neueren Bilder werden von hieroglyphenartigen Strukturen bestimmt, die mit gratig stehender Farbe aufgetragen sind; sie sind ernster, wenn man so will: dramatischer, bündiger auf eine Figur zentriert. Dennoch erreichen sie nicht ganz die Intensität jener früheren Arbeiten, die gleichzeitig einen „liebenswürdigen Charme" ausstrahlen. Hannelore Schubert

DER FUTURISMUS ALS FORTZEUGENDES ELEMENT DER MODERNEN KUNST

Italien feiert den 50. Geburtstag des Futurismus mit einer Ausstellung der Malerei, Plastik und Architektur. Die große Heerschau der Meister des Aufbruchs von 1910, im Sommer und Herbst 1959 im Palazzo Barberini in Rom veranstaltet, führt kaum mehr Werke und Urkunden der Bewegung auf, als die Ausstellung des Züricher Kunsthauses von 1950 (siehe KW 3/V). Der Abstand eines Jahrzehnts, seine Einsichten und die von ihm eingeschlagenen Wege der Kunst bewirkten jedoch neue Aspekte. Der Futurismus gewinnt seinen geschichtlichen Revisionsprozeß auch in der zweiten Instanz. Deutlicher als zuvor zeigt sich, daß er von Geburt her nicht ein Ferment des italienischen Nationalismus, sondern ein fundamentales und fortzeugendes Element in der Weltentwicklung der modernen Kunst und des neuen Bauens ist.

Umberto Boccioni, konsequentester Theoretiker der ersten Gruppe, wollte die Materie darstellen, indem er sie als Bewegung sah; die Zeit sollte sich als vierte Dimension im Bild konkretisieren und der Betrachter nicht vor dem Bild bleiben, sondern in seiner Mitte an dem Raum - Zeit - Prozeß teilhaben. Simultaneität und Dynamismus galten als die künstlerischen Kräfte, die den Brückenschlag von der Theorie zum Bild in Gang hielten, Ausgangsort und stete Energiequelle des Schaffens war der schöpferische Akt an sich. Wer das liest, hat eine präzise Theorie jenes aperspektivischen Bild- und Architekturraumes vor Augen, um den es heute in Malerei und Baukunst geht; er sieht die gegenwärtige informelle Malerei der kleinen Teilchen geschichtlich gerechtfertigt und die action painting schon im Fundament der modernen Malerei angelegt. Im Hinblick auf die Kunst des Jahres 1959 wirkt der Futurismus außerordentlich aktuell. Das gilt nicht allein für seine Theorie; viele seiner Bilder sehen aus, als seien sie gestern und heute gemalt. In Umberto Boccionis „Plastische Formen eines Pferdes" feiert der strukturelle Tachismus 1914 sein Wiegenfest, das Anliegen der Raum-Zeit-Plastik gestaltete Giacomo Balla im gleichen Jahr großartig und transparent in der Einheit von Raum und Zeit mit seinem „Durchgang Merkurs vor der Sonne". Nicht weniger aktuell als diese Bezüge in Prinzip und Form ist das Verhältnis des futuristischen Bildes zur Theorie. Der Futurismus, den Filippo Tommaso Marinetti mit seinem Manifest vom 20. Februar 1909 startete, war Literatur und Theorie. Mit Bedenken vergegenwärtigt man sich vor den literarischen Urkunden der Ausstellung die mitternächtliche Stunde, in der die Maler Boccioni, Carrà und Russolo im Mailänder Kreis der futuristischen Dichter erscheinen und Marinetti verkündet: „Der Futurismus in der Malerei ist geboren!" Wird die Gedankenmalerei des 19. Jahrhunderts verwandelt wiederkehren? Die Fragen und Bedenken verstärken sich, wenn man das malerische Grundmanifest liest, das Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini am 3. März 1910 in Turin vor dreitausend Zuhörern verkündeten. Kann Malerei in diesem Überschwang der Theorien und in einer turbulenten Anteilnahme der Massen zur Kunst reifen? Sie gedieh in Werken, in denen Theorie und Idee wirkten, sich jedoch in reine Malerei umsetzten; das Lebensgefühl des beginnenden 20. Jahrhunderts läuterte sich in einer zusammenfassenden Kunst, die dem Menschen sagt, was er ist und sein könnte, den tobenden Massen der futuristischen Saalschlachten jedoch keine Konzessionen machte. Theorie und Zeitgeist erweisen sich als fruchtbarer Nährboden auch der modernen Kunst, falls der schaffende Mensch sie mit Hilfe jener „Poesie" verwandelt, die Marinetti als versöhnendes und erhebendes Element des Zeitalters der Technik forderte.

Diese „Poesie" wird im Bild der Maschine zur Tat. Das Verhältnis zwischen Kunst und industrieller Technik, das uns heute in Diskussionen und Werken beschäftigt, haben Balla, Sironi und Pannaggi um 1912 in Bildern behandelt, vor denen die bildlichen Bewältigungsversuche unserer Zeit und auch die meisten Ergebnisse der künstlerischen Industrieform hilflos erscheinen. Ballas Erfindungen sind den dynamischen Metallplastiken von Pevsner verwandt, seinen magisch stillgelegten Windturbinen aber in ihrer Kraft überlegen; der weltverändernde und bedrohende Geist der Maschine hält sie in Bewegung. Der junge Ivo Pannaggi malt 1913 in seinem Meisterwerk „Zentaur des 20. Jahrhunderts" ein Motorrad, das allen Motorrädern seiner Zeit und auch unserer Jahre formal und technisch voraus ist und zugleich den dämonischen Rausch der Schnelligkeit darstellt. Mario Sironi sieht in ähnlicher Vision die reine Idee des Flugzeuges: die Maler wissen mehr von der immanenten Form der technischen Apparate und von ihrem Wesen als die Konstrukteure. Bild und industrieller Entwurf werden in merkwürdiger Weise identisch, die Erlösung und menschliche Anverwandlung der Technik durch Poesie wird stillschweigend zum Ereignis. Es kommt jene Wechselwirkung zustande, die Plotin im Sinn hatte als er schrieb, das Reale verlange nach seinem künstlerischen Bild, weil es in ihm schön werde und überhaupt erst wahrhaft existiere.

Ähnlich urbildlich wirkt die Malerei des Futurismus im neuen Bauen. Die römische Ausstellung läßt die Architektur nicht aus, sie stellt sie mit 214 Entwürfen und Skizzen des 1916 im Alter von achtundzwanzig Jahren gefallenen Antonio Sant'Elia zur Diskussion. Der Frühvollendete erinnert im Schicksal des Werks und der jäh endenden Lebensbahn an den preußischen Klassizisten Friedrich Gilly. Wie bei ihm blieb bei Sant'Elia das Werk Entwurf und Ideenskizze und stand doch auf der Höhe der Zeit oder war ihr voran. Manche Züge kommen aus dem architektonischen Jugendstil und aus der Schule von Chicago. Elia begriff jedoch das Gebäude und die Stadt als Einheiten des Verkehrs, dem er souverän die Wege wies. Im Dynamismus des Futurismus sah er Haus und Stadt als Vorgänge, die organisch-funktionelle Architektur unserer Jahre in Grundzügen vorwegnehmend. Trotzdem bleiben seine Entwürfe technisch-funktionell und fern jener „Poesie", die in den Maschinenbildern der futuristischen Maler wirkt. Aus gutem Grund fragt die italienische Architekturkritik, ob Sant'Elia Über-Futurist gewesen sei. Wie dem auch ist, die Prinzipien und Grundfiguren, die heute mit den Rundformen und den gebrochenen geometrischen Mustern zu einer dynamischen Architektur des freien Grundrisses und des fließenden aperspektivischen Raumes drängen und die Gefühlswerte, die auch das Hochhaus menschlich im Sinne der Poesie Marinettis machen, kommen nicht aus den Skizzen Sant'Elias. Die futuristische Malerei gehört jedoch zu ihren Quellgründen. Anton Henze



Werner Berg, Geflügel bei Nacht, Öl, 1954

BUC

Joan M
Verlag
Diese
weist
geht
auf de
den bi
den K
Jahre
wo da
Die W
Darste
es gib
Die Z
die au
verstär
gefalle
Meiste
wissen
schalk
die m
Es gib
hunde
Realitä
Augen
deutig
gestell
Wie d

Erwin
Kunst
Nordr
Mit di
Sylvan
eine
besonr
dabei
verwa
dieser
Wieso
lichkei
merfel
auch
Neuge
achten
der M
zeuge
Proble
träger
gehör
und S
und e
tümlic
Von
zeiche
muten
erdbre
des K
und d
ten „
sichtig
gemac
Das B
der C
vom
gers,
und k
wünsc

HAP
Einfüh
Diese
H. A
imme
H. A.

BUCHER

Joan Miró: **Das graphische Werk.** Einleitung Sam Hunter.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1958.

Diese drucktechnisch und inhaltlich schlechterdings meisterhafte Publikation weist den direktesten Weg zu Miró. Sam Hunter, der die Einleitung schrieb, geht auf die Trennung des modernen Künstlers von der Gemeinschaft und auf den Versuch ein, die Spaltung durch ein neues magisches Verhältnis zu den bildnerischen Mitteln zu überwinden. Hunter führt dieses Verhältnis auf den Kampf gegen das Staffeleibild zurück, der schon Anfang der neunziger Jahre bei den Symbolisten begonnen hatte. „Das Werk des Malers beginnt, wo das der Architekten aufhört! Gebt uns Wände! Nieder mit der Perspektive! Die Wand muß als Oberfläche erhalten bleiben, sie darf nicht durch die Darstellung ferner Horizonte durchlöchert werden. Es gibt keine Bilder — es gibt nur Dekoration." (Dom Willibrard Verkade, Tourment de Dieu).
Die Zauberkünste Mirós sind neben den Höhlen von Altamira entstanden, die auch Willi Baumeister beschäftigt haben. Vielleicht rührt daher das Mißverständnis (dem auch ein so ausgezeichneter Kenner wie Sweeney zum Opfer gefallen ist), daß Baumeister Miró nachgeahmt habe. Richtig ist, daß beide Meister verwandte Probleme berührten, aber ohne zunächst voneinander zu wissen. Die „Jungfräulichkeit der materiellen Mittel" (Hunter) bedeutet in der schalkhaften, dennoch absoluten Poesie des späteren Miró etwas anderes als die mystische Versenkung Baumeisters.
Es gibt bis heute keine zureichende Erklärung, warum der Mensch des 20. Jahrhunderts die Prähistorie mit solcher Leidenschaft heranruft. Was Miró mit der Realität vornimmt, erinnert immer wieder auch an die Optik der Kinder: ihre Augen betrachten direkt, ohne Zwischenraum, die Objektwelt und ihre Doppeldeutigkeit. Chimärische Untergründe der Wirklichkeit werden bei Miró bloßgestellt, zugleich aber mit dem lebhaften Vergnügen an der Farbe überstrahlt. Wie die Fauna des Chaos breitet sich diese Graphik vor dem Auge aus.

Vietta

Erwin Sylvanus: **Emil Schumacher.** Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart Bd. 13. Herausgegeben vom Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen. Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen.

Mit dieser verführerisch gut geschriebenen Biographie des Dramatikers Erwin Sylvanus über den westfälischen Maler Emil Schumacher ist ganz „nebenbei" eine der gültigsten Deutungen des sogenannten „Tachismus" gelungen. Die besonnene, herbe, immer hart an der Wirklichkeit, im „Vorgang" bleibende, dabei phantasievolle Art des Dichters ist der des Malers so bluts- und geistesverwandt, daß man sich eine wesentlichere, übereinstimmendere Ausdeutung dieser Art der abstrakten Malerei kaum denken kann.
Wieso Emil Schumacher aus der eigentümlichen Atmosphäre der harten Wirklichkeit des Ruhrgebiets der Nachkriegszeit, dem Erlebnis unabsehbarer Trümmerfelder und der durch Demontage abgewrackten, leeren Fabrikhallen, aber auch aus dem Erlebnis des „élan ruhr", dem besessenen Willen zur Tat und Neugestaltung heraus, aus seiner kargen Arbeitswelt und seiner „stillen, beobachtenden, hartnäckigen und genauen" Art notwendig zu jener neuen Form der Malerei finden mußte, entwickelt Sylvanus erfreulich konkret und überzeugend. Aber er lotet auch die Tiefen der mit der neuen Kunst entstehenden Probleme aus: — warum z. B. für den Maler „die Farbe nicht mehr Illusionsträger . . . sondern Partner" wird — warum es „zum Wesen des Tachismus gehört, daß er V o r g a n g will" und „die Grenzziehung zwischen Objekt und Subjekt" aufgehoben ist — warum es in ihm um „die Struktur der Materie" und einen neuen Wirklichkeitsaspekt geht, um eine „neue Mitte" und „eigentümliche Frommheit" . . ., und andere Fragen mehr.
Von der experimentierenden „Vorstufe" Schumachers an — z. B. einem noch zeichenhaft-gegenständlichem Bilde mit dem anscheinend so anspruchslos anmutendem Vorwurf „Keimende Kartoffeln", in dessen nobler Farbigkeit von erdbraun und beige bis blauviolett mit sparsamen Grün jedoch das Geheimnis des Keimens und Werdens webt — werden uns die Stadien der „Strukturbilder" und die „Durchgangsstadien" früherer „Materialbilder" bis zu den sogenannten „Tastobjekten" der Jahre 1957/58 in ihrer konsequenten Entwicklung einsichtig, die Bilder als „gestalthafte Vorgänge", „Farbe als Vorgang" faßbar gemacht.
Das Buch ist in der Reihe der „Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart" erschienen, die unter der Schriftleitung von Dr. M. T. Engels vom Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen im Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, herausgegeben wird. Wir können diesen drucktechnisch und künstlerisch schönen wie gehaltvollen Bänden nur die größte Verbreitung wünschen.

Karl Fürstenberg

HAP Grieshaber: **Holzschnitte.**
Einführung von Wilhelm Boeck. Neske-Verlag, Pfullingen.

Diese Publikation zeigt auf 77 ganzseitigen Tafeln die farbigen Holzschnitte H. A. P. Grieshabers. Dieser temperamentvolle Feuergeist erinnert mich immer wieder an Sebastian Franck, den Meister der paradoxalen Bezüge. H. A. P. Grieshabers unruhiger Kopf möchte genau so radikal wie seine Druckstöcke die Welt zurechtschneiden. In einer Zeit der zerpflückenden Analyse betont seine monumentale Graphik den Grundschnitt von Mensch und Dingen. Das kommt in der Bildauswahl des Bandes ausgezeichnet zur Geltung, nicht aber in dem akademisierenden Text von Wilhelm Boeck, der deutsch, englisch und französisch gesetzt wurde. Man hätte ihm bei aller vielfältigen Information und bei allem Wissensreichtum, über den der Verfasser verfügt, eine energische Revision gewünscht. Es ist schon problematisch, wenn das Werk eines Lebenden wie das abgeschlossene Oeuvre eines Tizian oder Dürer verherrlicht wird. Damit tut Boeck Grieshaber keinen Gefallen. Die Holzschnitte aus den dreißiger Jahren sind für viele seine bedeutendste Schaffensperiode. Aber bei Boeck beginnt die Meisterschaft programmgemäß zu einem späteren Zeitpunkt, 1954 ff. Die spröde Monumentalität der Spätjahre wird sich wohl erst später zureichend einordnen lassen. Bei Boeck heißt es am Schluß: „Während diese Worte niedergeschrieben werden, entstehen bereits neue Holzschnitte des Künstlers, die möglicherweise andere Bahnen eröffnen." Das Wort „Meisterschaft" wird dann vom Verfasser zwecks weiterer Steigerung neu interpretiert: es bedeutet nicht das Ziel, sondern „nur" den Schritt „auf eine hohe, schwer zugängliche Stufe", wo wir dann offenbar eine Supermeisterschaft erwarten dürfen, nach dem Vorbild des amerikanischen „Supermarket". Es gehört zur Paradoxie des Grieshaber'schen Lebens, daß sein Werk akademischer Glorifizierung anheimfällt, wie wenn damit ein neuer Unterrichtsgegenstand für Vorlesungen über die großen Meister gewonnen werden sollte.
Die Chronologie und das Verzeichnis der Holzschnitte sind mit wissenschaftlicher Akribie behandelt. Eine Bibliographie wäre wünschenswert gewesen. Sie fehlt in ausländischen Publikationen dieser Art selten.

Vietta

Jean Bazaine: **Notizen zur Malerei der Gegenwart.**
S. Fischer-Verlag.

Bazaines Schrift ist ein Appell zur Auseinandersetzung. Er schreibt aus der langen Erfahrung eigener schöpferischer Arbeit, wobei so harte Worte wie die vom Spontaneitätsschwindel fallen oder betont wird: „Es ist der Wert des Malers, der über die Kraft und den Rang der einzelnen Inkarnationen entscheidet." Wie hier aus der Beunruhigung unserer Malerei das Menschlich-Große als das allein Entscheidende herauskristallisiert wird — an asiatischer Tiefe orientiert — muß als wirklicher „B e i t r a g" zur gegenwärtigen Malerei gerühmt werden.

V.—

Franzsepp Würtenberger: **Weltbild und Bilderwelt.** Von der Spätantike bis zur Moderne. 104 Seiten mit 126 Abbildungen und Erläuterungsskizzen.
Schroll-Verlag, Wien-München. Leinen DM 19.80.

Würtenberger gehört nicht zu den Gelehrten, die angesichts der Gegenwartsprobleme haltmachen und diese dem Kunstkritiker überlassen. Er stößt zu elementaren Grundlagenproblemen vor und vertieft unsere Blickbahnen, indem er untersucht, in welchem parallelen Bezug die künstlerischen Gestaltungen des Abendlandes zu den Denkvoraussetzungen der jeweiligen Epoche stehen und wie der alte Typ des Visus-Bildes, der vom 14. bis zum 19. Jahrhundert üblich gewesen war, dahinschwand. Würtenbergers Untersuchung darf als eine weit über die Fachgrenzen hinausreichende Arbeit und als ein Ereignis unserer Kunstliteratur gelten.

K. F. Ertel

Josef Fink: **Die Kuppel über dem Viereck — Ursprung und Gestalt.** 80 Seiten Text, 47 Abb.
Karl Alber-Verlag, Freiburg/München.
Innerhalb des großen Gebietes der Europäischen Archäologie und Kunstgeschichte ist der Umkreis der byzantinischen Kunst und Architektur nahezu das unbekannteste Feld der Forschung. Selbst das berühmteste aller byzantinischen Bauwerke, die Hagia Sophia, ist noch nicht ausreichend erforscht. Josef Finks Arbeit „Die Kuppel über dem Viereck" ist in erster Linie der Kuppel der Hagia Sophia gewidmet, und zwar sowohl ihrer Genesis wie ihrer Ikonographie. Der Verfasser geht von frühen Kuppel-Überwölbungen in Kleinasien aus, die Parallelen im früh-etruskischen Grabbau haben, so daß von hier die These von der Herkunft der Etrusker aus Kleinasien sich zu bestätigen scheint. Auch die folgenden Untersuchungen erstrecken sich auf den syrischen kleinasiatischen Raum. Dabei geht es um drei verschiedene Kuppeltypen, die jeweils in frühen Beispielen dieses Gebietes verfolgt werden können: Um die Außenkreiskuppel (bei der die Kuppel das Vierungsquadrat außen tangiert), die Innenkreiskuppel (bei der die Kuppel dem Vierungsquadrat einbeschrieben ist) und die Trompenkuppel (die ebenfalls dem Vierungsquadrat einbeschrieben ist, aber so, daß im Gegensatz zur Innenkreiskuppel die Kuppel nahe beim oberen Abschluß der Vierung ansetzt und zwischen beiden nur noch kleine Zwickel, eben die „Trompen", verbleiben). Die letzte läßt sich bis in die Baukunst des Sasanidenreiches hinein verfolgen.
Für die Hagia Sophia dagegen wurden andere Vorstufen maßgebend, und zwar die Kuppelbauten aus dem vom Feldherrn Harun al Raschid zerstörten Gebiet der „1001 Kirche", insbesondere die Kuppellösung der kleinen Michaels-Kirche auf dem Kara Dag, der ältesten bekannten Michaelskirche aus dem 5. oder 6. Jahrhundert. Das Zentrum der Untersuchungen liegt also in der Zeit Justinians bzw. kurz davor. In diese Jahrzehnte fällt auch die Konstruktion der ersten und zweiten Kuppel der Hagia Sophia. Die erste Kuppel, von Anthemios

und Isidoros erbaut, stürzte bereits nach zwanzig Jahren ein. Die statischen Gründe für diesen Einsturz führt Fink (unter Hinweis auf die Untersuchungen Strub-Roeßlers und Durms) ebenso an wie den Hinweis auf die weitgehende Wiederverwendung von Teilen der älteren Kuppel für den Neubau. Während diese eine Außenkreis-Kuppel war, wurde die neue von Isidoros d. J. als Innenkreis-Kuppel errichtet. Dieser Wechsel bedeutete nicht nur einen Wechsel konstruktiver Vorstellungen, sondern darüber hinaus einen Wechsel der symbolischen Bedeutung der Kuppel: die Darstellung des irdischen Kosmos wechselt zur Darstellung des himmlischen Kosmos, ein Wandel, der sich auch in der Ikonographie der Kuppelmosaiken beobachten läßt. Von hier spannt sich ein weiter Bogen zum Kuppelmosaik der Klosterkirche Daphni von Athen, die in ikonographischer Hinsicht um 1100 nochmals eine Veränderung bedeutet: den Ersatz des Symbols durch das Abbild.

Es sind also eine Reihe von Aspekten der byzantinischen Architektur berührt, die beim kleinen Umfang der Arbeit natürlich auf ebenso viel neue Probleme aufmerksam machen wie sie bestehende Probleme lösen. Die auf weite Strecken hin sachliche und wissenschaftlich korrekte Sprache wechselt leider in einigen Passagen in eine kunstgewerblich-gedrechselte Terminologie über, die fehl am Platz erscheint, so z. B. eine Wendung wie „Dem Westen widerfuhr schon früh Empfängnis aus östlicher Berührung". Andererseits finden sich Formulierungen, die einer gewissen Trivialität nicht entbehren: „in jedem Fall sitzt das künstlerische Problem in den Ecken". Man bedauert diese Passagen umso mehr, als sie den erfreulichen Gesamteindruck der Untersuchung trüben. Es sei noch hinzugefügt, daß das Buch in erster Linie zwar für die spezielle Wissenschaft geschrieben ist, daß es aber auch ohne deren Voraussetzungen unschwer verständlich wird.

Spielmann

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Der Maler Prof. Adolf Ziegler ist 67jährig in Varnhalt bei Baden-Baden gestorben. Ziegler war 1937 bis 1945 Präsident der sog. „Reichskammer der bildenden Künste" und einer der Initiatoren der Ausstellung angeblich „entarteter Kunst".

PERSONALIA

Bundespräsident Th. Heuss hat die ihm angetragene Ehrenmitgliedschaft der Westberliner Akademie der Künste angenommen.

Professor Erwin Redslob, der nacheinander Direktor an den Museen in Aachen, Erfurt, Bremen und Stuttgart war und die amtliche künstlerische Formgebung der Weimarer Republik mitbestimmte, feierte am 22. September seinen 75. Geburtstag.

Der Bildhauer Bernhard Graf Bylandt-Rheydt ist zum außerordentlichen Professor für Bildhauerei an der Staatlichen Werkakademie Kassel ernannt worden.

Felix Müller, der stellvertretende Leiter der Staatlichen Kunstschule Bremen, wurde zum Studiendirektor und Leiter des Institutes ernannt.

Der Bremer Maler Rudolf Tewes ist am 3. September 80 Jahre alt geworden.

Grandma Moses, die amerikanische Malerin, die als Dilettantin mit ihren Darstellungen einfacher Szenen aus dem ländlichen Leben international bekannt wurde, feierte ihren 99. Geburtstag. Sie begann erst im Alter von 70 Jahren zu malen.

Dr. Gert Wietek, bisher am Landesmuseum Offenburg, ist als Leiter des Museums Hamburg-Altona berufen worden.

PREISE

Der Kunstpreis „junger westen", der in diesem Jahr für Zeichnungen und Druckgrafik ausgeschrieben war, wurde Emil Cimiotti für eine Zeichnung und Rolf Sackenheim für eine Druckgrafik zuerkannt.

Der hessische Staatspreis für das deutsche Kunsthandwerk ist in diesem Jahr an den Silberschmied Max Zehrer aus Tittmoning, Oberbayern, verliehen worden.

Auf der 5. Kunstbiennale in Sao Paulo erhielt die Bundesrepublik Deutschland den Preis des brasilianischen Ministeriums für Erziehung und Kultur für die Bayreuther Festspiele.

ALLGEMEINES

Die Redaktion DAS KUNSTWERK veranstaltet unter Mitwirkung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden, und der Fernsehabteilung des Südwestfunks am 30. und 31. Oktober die Baden-Badener Kunstgespräche 1959. Sie stehen unter dem Thema: Wird die moderne Kunst gemanagt? Zu dieser Frage werden Prof. Theodor W. Adorno, Prof. Arnold Gehlen, Daniel Henry Kahnweiler sowie bekannte Künstler, Sammler, Museumsdirektoren und Kritiker Stellung nehmen. Die Leitung der Diskussion übernimmt Prof. Max Bense, Stuttgart.

Ein neues Fresko von Picasso, „Krieg und Frieden" ist in der ehemaligen Kapelle des Schlosses von Vallauris (Südfrankreich) enthüllt und dem französischen Staat übergeben worden. Das 125 qm große Wandgemälde, das sich aus verschiedenen Einzelbildern zusammensetzt, beschreibt die Schrecken des Krieges und die Verheißung des Friedens. dpa

Etwa 500 Jahre alte, ungewöhnlich gut erhaltene gotische Wandmalereien wurden kürzlich in dem ehemaligen Zisterzienserkloster Zinna bei Brandenburg entdeckt und freigelegt. Die Bilder, die in reiner Freskotechnik gemalt sind, wurden bei Restaurationsarbeiten unter 18 Tünchschichten gefunden. Es handelt sich um die Darstellungen der Heiligen Sebastian, Andreas, Bernhard und Mauritius sowie um eine Anna-Selbdritt und eine Schutzmantelmadonna.

Der Bildhauer Toni Fiedler, Rom, hat in Cadenabbia eine Büste des Bundeskanzlers fertiggestellt. Sie ist für die Empfangsräume der deutschen Botschaft in Rom bestimmt.

Der Stadt Bielefeld ist von Rudolf Oetker, dem Inhaber eines Nährmittelwerkes, das Geld für den Bau eines neuen Museums gestiftet worden. Die Bielefelder Museen wurden im Krieg zerstört.

Der Norddeutsche Rundfunk hat einen Architekten-Wettbewerb für die Erweiterungsbauten des Hamburger Fernsehstudios ausgeschrieben.

Bei Ausschachtungsarbeiten in der Nähe der St.-Elisabeth-Kirche in Marburg wurden mehrere frühgeschichtliche Gegenstände, darunter ein 13 cm hoher Tonkrug mit einer fast unbeschädigten braungelben Glasur gefunden. Das Fundstück stammt nach Ansicht des Leiters für Bodenaltertümer in Marburg aus der Zeit der Gotik im 14. und 15. Jahrhundert und ist eines der schönsten Stücke mittelalterlicher Töpferkunst.

Die Wiesbadener Gemäldegalerie ist wiedereröffnet worden. Die Galerie beherbergte bis vor kurzem die Berliner Sammlungen, weshalb ihre eigenen Bestände nicht gezeigt werden konnten. Diese umfassen Werke von Cranach bis Jawlensky.

Sechs Gemälde im Wert von 640 000 Dollar, die kürzlich aus dem Museum in Toronto (Kanada) gestohlen wurden, sind durch einen Telefonanruf von der Polizei in einer Garage der Stadt aufgefunden worden. Es handelt sich um Werke von Rembrandt, Rubens, Frans Hals und Renoir.

AUSSTELLUNGEN

Aachen
Galerie Amendt Theaterstr. 76: 30. 9.—31. 10. „Fernand Léger, La ville".
Museumsverein: Oktober „Belgische Künstler aus der Provinz Limburg".

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 20. 10. bis 22. 11. „Deutsche Aquarelle und Zeichnungen seit 1900". „Junge niederländische Kunst".

Berlin
Galerie Meta Nierendorf, Manfred-von-Richthofen-Straße 14: 14. 9.—14. 11. „Marc Chagall, Grafik aus 4 Jahrzehnten".
Galerie Springer, Kurfürstendamm 16: Oktober „Heinz Trökes".
Haus des Rundfunks: Ab 4. Oktober „Franz Schrekker (1878—1934)".
National-Galerie: Ab 26. 9. „Professor Otto Nagel, Nationalpreisträger".
Kunstbezirksamt, Charlottenburg: Oktober „Mikrosalon-Ausstellung, von Iris Clert veranstaltet".

Bielefeld
Otto Fischer, Kunstsalon im Altstädter Gemeindehaus, Grünstr.: 18. 10.—15. 11. „Kunst ohne Rätsel, über 100 Gemälde, Aquarelle und Plastiken Münchner Künstler der Gegenwart".
Otto Fischer, Kunstsalon, Obernstr. 47: „Das kleine Meisterwerk, 25 Gemälde deutscher und französischer Impressionisten".

Braunschweig
Haus Salve Hospes: 18. 10.—22. 11. „Werner Bischof (Schweiz) Fotoausstellung". Im Studio „Willy Thaler (Schweiz) Aquarelle".
Galerie Junge Kunst, H. Schmücking, Hans-Porner-Straße 31: 9. 10.—1. 11. „Armin Sandig, Bilder, Zeichnungen und Grafik".

Bremen
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 10. 10. bis 9. 11. „Jahresausstellung ‚Neues Forum' Kunst am Bau".

Darmstadt
Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe: Ab 26. 9. „11. Jahresausstellung mit italienischen Malern".
Kunsthalle, am Steubenplatz: 17. 10.—15. 11. „Renato Birolli, Gemälde".
Sammlung Karl Ströher, Haubachweg 6: Bis Ende November „Kunst nach 1945".

Dresden
Albertinum: Oktober—Dezember „10 Jahre Kunstpflege, Geschichte der Staatlichen Kunstsammlungen und die Arbeit auf dem Gebiete der Kunstpflege".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, am Hoeschplatz: 20. 9. bis 18. 10. „Christian Rohlfs (1849—1938)".

Düsseldorf
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: Ab 18. 9. „Peter Steinforth, Ölbilder und Zeichnungen".
Galerie 22, J. P. Wilhelm, Kaiserstr. 22: 18. 9. bis Ende Oktober „Künstler der documenta II".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: Oktober und November „Ernst Barlach".
Kunstantiquariat C. G. Boerner, Kasernenstr. 13: 10. 10.—10. 11. „Bildnisse aus vier Jahrhunderten und Grafik des 19. und 20. Jahrhunderts".
Kugstkabinett Hans Trojanski, Blumenstr. 11: Oktober „Jos. Pieper, Öl — Pastelle — Aquarelle".
Kunsthalle: 2. 10.—8. 11. „Gruppe 53 — Junge Sezession Rhein-Neckar".

Duisburg
Kunstkabinett Neuburger & Co.: September-Oktober „Susanne Wenger, Batik- und Siebdruck".
Städt. Kunstmuseum: 10. 10.—8. 11. „Fritz Winter".

Erlangen
Orangerie: 4. 10.—1. 11. „Max Beckmann".

Essen
Galerie Assindia, Kettwiger Str. 2—10: 9. 10. bis 22. 10. „Siegward Sprotte, Gemälde — Tempera — Aquarelle".
Folkwang-Museum, Bismarckstr. 66: 4. 10.—1. 11. „Theaterbauausstellung".
Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: 18. 9. bis 25. 10. „Asger Jorn".
31. 10.—30. 11. „Portes et Suspensions von Brun J'Arménien".

Frankfurt
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21: Ab Mitte Oktober „Lynn Chadwick Plastiken und Zeichnungen".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Kl. Bockenheimer Str. 12: Oktober „Joan Mirò ‚La Bague d'Aurore', 22 Farbradierungen 1957".
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13: Anfang Oktober bis Mitte November „Spanische Gegenwartskunst".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 30. 9.—24. 10. „Intarsien — Struktur und Farbe, Gust'l Dietsch, Düsseldorf, Fathwinter, Düsseldorf".

Kunstverein, Neckarstr. 9/II: 10. 10.—1. 11. „Antonius van der Pas, Gemälde, Aquarelle, Grafik".
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 5. 10.—27. 10. „G. C. Kirchberger".

Freiburg
Kunstverein, Talstr. 12a: 4.—25. 10. „Endre Nemes, Stockholm — Friedrich Werthmann, Düsseldorf".

Fulda
Galerie Junge Kunst, Kanalstr. 52: Oktober „Erich Müller-Kraus, Grafik".

Gelsenkirchen
Städt. Kunstsammlung, Buer, Horsterstr. 5/7: 11. 10. bis 15. 11. „Farbige Grafik".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 18. 10. bis 22. 11. „Der junge van de Velde und sein Kreis".

Hamburg
Galerie Commeter, Hermannstr. 37: 2.—31. 10. „Siegward Sprotte, Gemälde und Aquarelle".
Griffelkunst-Vereinigung, Hmb.-Langenhorn, Am Heerskamp 1: 25. 10.—8. 11. „Rössing, Skodlerrak, Mitzlaff, Hopf, Schütz-Wolff, Edelmann und Kronenberg".
Öffentliche Bücherhalle Altona: 1. 9.—31. 10. „Heinz Kupfernagel Malerei und Grafik".
Hamburger Künstlerclub „Die Insel", Alsterufer 35: Ab 6. 10. „Reinhard Pfennig, Oldenburg, Eitempera-Bilder".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 7. 10.—15. 11. „Maler und Bildhauer der Galerie am Dom, Frankfurt".

Hameln
Der Kunstkreis: 27. 9.—25. 10. „Deutsche Grafik seit 1900". November: „Sieben Warschauer Maler".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum: 11. 10.—1. 11. „Hans Kaiser, Arbeiten von 1949—1959".

Hannover
Galerie für moderne Kunst, Georgsplatz 10: 23. 9. bis 25. 10. „Rupprecht Geiger".
Galerie Seide, Schwarzer Bär, Deisterstr. 19: Ab 15. 9. „Tumarkin".
Kunstverein: 11. 10.—8. 11. „Ernst Schumacher, Berlin, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Grafik".

Heidelberg
Graphisches Kabinett Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Straße 6: 11. 10.—5. 11. „Woty Werner, Bildwirkereien 1943—1959".

Herten
Rathaus: 27. 9.—26. 10. „Otto Pankok, Holzschnitte, Druckzeichnungen und Bronzeplastiken". 2.—17. 11. „Wilhelm Busch, Handzeichnungen und Ölbilder".

Kassel
Kunstverein eV., Städt. Kulturhaus, Ständeplatz: 26. 9.—18. 10. „Unsere Stadt, Gemälde, Zeichnungen und Plastik". „Neue Arbeiten der Gruppe Kassel, Malerei, Grafik, Plastik".

Koblenz
Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein, Kurfürstliches Schloß: 19. 9.—24. 10. „Form und Farbe 1959".

Köln
Galerie Boisserée am Museum: 5. 10.—24. 10. „Paul Kamper, Paris, Ölbilder und Grafiken". „Dietrich Mohr, Paris, Plastiken". 3. 11.—30. 11. „Ursula Hirsch, Essen, Ölgemälde und Grafiken".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 16. 10.—22. 11. „Kunstsammler an Rhein und Ruhr".

Mannheim
Kunstverein eV., Schloß: 27. 9.—25. 10. „Kollektiv-Ausstellung Georg Meistermann, Gemälde".
Städt. Kunsthalle: 7. 11.—13. 12. „Alexander Calder — Plastik".
Kunstsalon Lore Dauer, P 5, 11—12: 8.—31. 10. „Originalgrafik".

Mülheim a. d. Ruhr
Städt. Museum, Leineweberstr. 1: 24. 10.—7. 11. „Helmut Lankhorst".

Kunstkabinett der Stadtbücherei: Ab 26. 9. „Arthur Fauser, Gemälde".

München
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2B: 24. 9. bis 17. 10. „Paul Scheurich, Max Pechstein, Rudolf Belling".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: 11. 9. bis 18. 10. „O. H. Hajek, Neue Plastiken".
Haus der Kunst: 17. 10.—13. 12. „Chinesische Malerei mit Sonderschau chinesischer Kaiser- und Hofgewänder".
Moderne Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: 20. 9. bis 30. 11. „Handzeichnungen".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26/I: 1. 10. bis 17. 10. „Jugend malt abstrakt".
Galerie Günther Franke, Prinzregentenstr. 60, Stuck-Villa: 10. 10.—10. 11. „Bildwirkereien von Woty Werner, Bronzen von Emy Roeder, farbige Holzschnitte von Eline McKnight".
Handwerkskammer für Oberbayern, Max-Joseph-Straße 8: Bis 16. 10. „Werkform-Ausstellung".
Kunstkabinett Klihm, Franz-Joseph-Straße 9/I: 9. 10. bis 10. 11. „Mario Sironi".

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 20. 9.—20. 11. „Internationale moderne Buch- und Schriftkunst".

Recklinghausen
Kunsthalle: 19. 9.—25. 10. „Junger Westen 1959". 31. 10.—13. 12. „Vitalität in der Kunst".

Reutlingen
Hans-Thoma-Gesellschaft eV., Spendehaus: 4. bis 25. 10. „Artur Resse, Adolf Lamprecht".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 18. 10.—15. 11. „Wege der Abstraktion von Kandinsky bis Wols".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: Bis 15. 11. „Moderne Keramik und Handwebereien — Rudolf Werner Ackermann, Düsseldorf, Gemälde".

Stuttgart
Galerie Lutz & Meyer, Tübinger Str. 13—15: 2. bis 24. 10. „Wolf Schwamberger".
Staatl. Kunstsammlungen, Staatsgalerie, Neckarstraße 32: 6. 10.—29. 11. „Sammlung Wilhelm Reuschel, München, Ölskizzen des Spätbarock aus Süddeutschland und Österreich".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 10. 10.—1. 11. „Oskar Schlemmer, unbekannte Handzeichnungen, Pastelle, Grafik und Plastik".
Kunstkabinett, im Württ. Kunstverein, Schelling-Straße 6: 8.—19. 11. „Kunst des 20. Jahrhunderts".
Galerie Müller, Uhlandstr. 17/IV: 10.—31. 10. „Baumeister, Brücke zur jungen Malerei". 3.—28. 11. „Emil Schumacher".

Tübingen
Städt. Ausstellungsraum, Technisches Rathaus, Brunnenstraße: 29. 10.—22. 11. „Cotta in Tübingen".

Ulm
Künstlergilde eV.: 18. 10.—6. 11. „Albert Kneissler, Zeichnungen".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 2.—25. 10. „Gerhard Hintschich, Ölbilder".
Nassauischer Kunstverein: Bis 23. Oktober „Internationale Grafik der Gegenwart".

Wilhelmshaven
Verein der Kunstfreunde: 11. 10.—1. 11. „Arbeiten aus dem Werk A. Paul Weber — Plastiken von Alfred Meents".

Worpswede
Moderne Galerie: 3.—29. 10. „Alfred Lichtenford".

Würzburg
Kunsthandlung H. Jäger, Dominikanerplatz: Oktober „Ludwig Wandrey, Gemälde und Grafik". November: „Max Liebermann, 50 Grafiken in Faksim."

Wuppertal
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Gathe 83: 7. 10. bis 30. 10. „Raoul Ubac, Paris, Schieferplatten und Grafik".
Galerie Palette, Röderhaus, Sedanstr. 68: 13. 9. bis 15. 10. „Mitmenschen, Fotos von Heinz Held".

AUSLAND

Amsterdam
Museum Fodor, Keizergracht 609: 11. 9.—18. 10. „Konrad Wachsmann, bouwen in onze tijd".

Basel
Kunsthalle: 19. 9.—18. 10. „Nikolaus Stoecklin — Karel Aegerter". 24. 10.—22. 11. „Max Gubler, Irène Zurkinden".
Galerie d'Art Moderne, Marie-Suzanne Feigel, Aeschengraben 5: 3. 10.—5. 11. „René Acht, Gouachen".

Breda
boven de beyerd informele groep, boschstraat 22: 3. 10.—2. 11. „Armando, Kees van Bohemen, Henderikse, Henk Peeters, J. J. Schoonhoven".

Brüssel
Galerie International d'Art Contemporain, 44, Bd. Waterloo: Oktober „Pomodoro, Plastik"; November „Compard, Malerei".

La Chaux-de-Fonds
Galerie Numaga: 3.—29. 10. „Gastaud".

London
Ica-Gallery, 17—18 Dover St., W 1: September—Oktober „Robyn Denny. Ralph Rumney, Richard Smith".
The Tate Gallery: 9. 10.—1. 11. „From Hodler to Klee, Paintings and Sculpture".

Mailand
Galleria Enzo Pagani, Via Brera 10: September—Oktober „Michel Seuphor".
Galleria del Prisma, Via Brera 11: 8.—20. 10. „Jochems".

Paris
Galerie Claude Bernard, Rue des Beau-Arts: Ab 13. 10. „Röel d'Haese".
Galerie Fürstenberg, 4, Rue Fürstenberg: 2.—17. 10. „James Metcalf".
La Demeure, 30, Rue cambacérès: 9.—31. 10. „Klaus Schultze".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: 13. 10.—10. 11. „Domoto".
Galerie de Presbourg, 20, Avenue de Kleber: Oktober „Les Saisons".
Galerie Lucien Durand, 19, rue Mazarine: Oktober „Mubin, Gemälde".
Galerie Paul Pétridès, 58, rue la Boétie: Bis 18. 11. „Bellini, neue Malerei".
Galerie Rive Droite, 23, rue du Faubourg St. Honoré: 16. 10.—14. 11. „Man Ray, Malerei, Objekte, Collagen".
Galerie International d'Art Contemporain, 253, rue Saint Honoré: Oktober „Mathieu, Les Batailles", November „Degottex, Les Alliances".

Wien
Galerie St. Stephan, Grünangergasse 1: Ab 1. 10. „Gedächtnisausstellung Alfred Kubin".

Zürich
Kunsthaus: 30. 9.—8. 11. „GSMBA".
Galerie Chichio Haller: Oktober „Maîtres contemporains de l'école de Paris". November „Rolf Dürig".
Galerie Kirchgasse: 20. 10.—4. 11. „Antonie Serneels, Brüssel". 6.—22. 11. „Guillery, Paris".
Galerie Neupert: November „Sonder-Ausstellung Pietro Chiesa".
Galerie Palette: Oktober „Wolf Barth". November „Franz Fedier".
Kunstsalon Wolfsberg: 29. 10.—21. 11. „A. Holy, P. Pfosi".
Städt. Kunstkammer „Zum Strau'Hoff": 26. 10. bis 15. 11. „Alice Guggenheim, Gregor Rabinovitch". 16. 11.—6. 12. „Jacob Baumgartner, Karl Schütz".

Beilagenhinweis
Der Auflage dieses Heftes liegt ein Prospekt der Edition Abstracta, Johanna Schiessel, Freiburg i. Br., Sebastian-Kneipp-Str. 28, bei, den wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.



GALERIE STADLER
51 rue de Seine, Paris VIe, Dan: 91-10

DOMOTO

13. Oktober bis 10. November

Im Atria-Verlag, Prag, erscheint:

Dvorak

„Maler unseres Jahrhunderts"

34 Seiten Text mit 25 Abb. Bildteil 32 farb., 32 einfarbige Abb. 23x27 cm, Ganzleinen DM 24,80.

Ein erschöpfender Bildband über moderne, hauptsächlich französische Malerei des 20. Jahrhunderts mit Werken von Cezanne, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Picasso u. a. m. Die meisten der Bilder sind bisher noch in keiner Sammlung erschienen.



Alleinauslieferung:

Verlag Werner Dausien, Hanau a. Main

GALERIE MATHIAS FELS & Cie.
138 Bd. Haussmann, Paris 8e, Wag: 10-23

DUBUFFET
DE STAEL
ESTEVE
HARTUNG
MANESSIER
VIEIRA DA SILVA

Galerie Paul Pétridès
53, rue de la Boétie Paris 8e Bal 35–51

BELLINI

neue Malerei

bis 18. November 1959

GALERIE DE PRESBOURG
20 Avenue de Kleber, Paris XVIe, Pas: 68-19

„LES SAISONS"

C. AUTENHEIMER · M. CIRY · J. COMMERE
J. GACHET · M. de GALLARD · M. HALTER
J. TAYLOR · C. WEISBUCH
Plastiken von F. BROCHET

Oktober 1959

Microsalon-Ausstellung

von

IRIS CLERT

im Kunstbezirksamt
Charlottenburg
BERLIN

LUCIEN DURAND
19 rue Mazarine, Paris VIe, Dan: 25-35

MUBIN

Gemälde

Oktober 1959

ständig: Bitran · Dmitrienko · Dova · Longobardi · Maussion, Mubin · Tabuchi · Tajiri · Rezvani

Im Artia-Verlag, Prag, erscheint:

Forman-Vladislav

Die Lichter des Kanopus (33 orientalische Fabeln)

16 Seiten einführender Text, 48 Seiten Fabeln und 48 Offsetfarbtafeln. Format 26x20 cm, Halbledergeschenkeinband DM 24,80.

Dieser bibliophil ausgestaltete Band ist eine moderne Nacherzählung des Pantschatantra (bekannteste indische Fabelsammlung). Die farbigen Illustrationen wurden nach Originalen der kaiserlichen Bibliothek in Teheran angefertigt. Ein erstklassiger Geschenkband für den anspruchsvollen Käufer!



Alleinauslieferung:

Verlag Werner Dausien, Hanau a. Main

